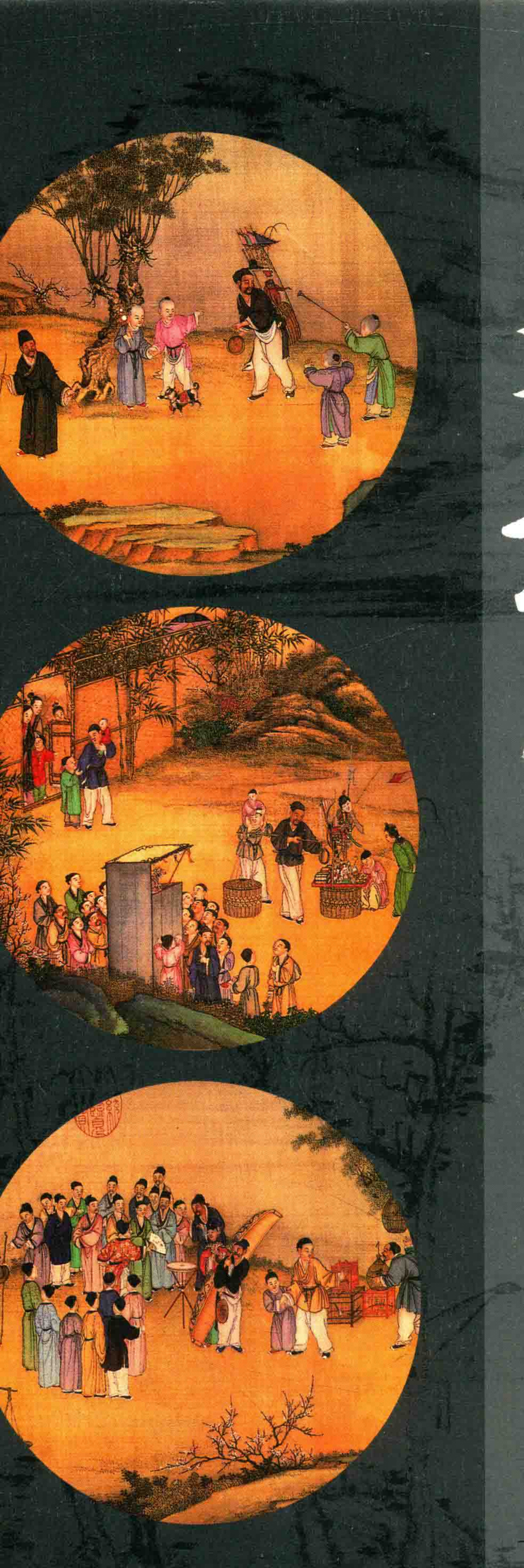


九州百戏

天·地·人

张晶 编著

戏
AM1197 FM97.2
上海戏曲广播
广播园韵之美

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

九州百戲

天·地·人

张品 编著





图书在版编目（CIP）数据
九州百戏——天·地·人/ 张品编著－上海：上海音乐出版社，2016.8
ISBN 978-7-5523-1139-6
Ⅰ.九… Ⅱ.张… Ⅲ.地方戏－介绍－中国 Ⅳ.J825
中国版本图书馆 CIP 数据核字（2016）第 159906 号

书　　名：九州百戏——天·地·人
编　　著：张　品

出 品 人：费维耀
责任编辑：吕沁融　陆文逸（助理编辑）
装帧设计：翟晓峰
书法题字：轰　镦
二维码制作：东方广播中心 战略发展部 马莹佶
看东方（上海）传媒有限公司　刘　丹
印务总监：李霄云

出版：上海世纪出版集团　上海市福建中路 193 号　200001
上海音乐出版社　上海市绍兴路 7 号　200020
网址：www.ewen.co
www.smph.cn
发行：上海音乐出版社
印订：上海丽佳制版印刷有限公司
开本：787×1092　1/16　印张：26　插页：4　图、文：416 面
2016 年 8 月第 1 版　2016 年 8 月第 1 次印刷
印数：1－2,000 册
ISBN 978-7-5523-1139-6/J·1042
定价：168.00 元
读者服务热线：（021）64375066　印装质量热线：（021）64310542
反盗版热线：（021）64734302　（021）64375066-241

总顾问：袁　雷、王治平
总策划：孙向彤、路　军、张颂华
策　划：赵　虹、徐佳睿

广播节目创作：张　品、李媛媛
播　　　　音：媛　媛、少　华、北　辰

上海广播电视台东方广播中心上海戏曲广播　出品
上海广播电视台艺术人文发展基金会资助项目

序　一

上海，一座繁荣的国际化大都市，她时尚，却不轻浮；开放，而不失厚重。如何彰显、匹配这座城市独特的气质和底蕴，是上海媒体人始终在思考和实践的课题。

2014年7月，作为上海文广系统改革的重要环节，上海广播电视台把艺术人文频道、七彩戏剧频道、经典947频率、戏剧曲艺频率整合成为横跨广播、电视的“上海广播电视台公益媒体群”，不再对这些频率、频道进行收视、收听和广告的考核，不让频率、频道为利益而困惑。紧接着，为了保证这些团队能够沉下心来纯粹地去制作、策划并播出大量有艺术质感和人文气质的节目，台集团成立了艺术人文发展基金会，采用新型的运营模式，为公益媒体群提供了坚实的保障。两年来，公益媒体群始终坚守自己的品位与追求，策划、实施了各种各样的文化节目和艺术活动，而《九州百戏》正是其中的一大亮点！

回顾过去，作为中国广播事业的发源地和全国戏曲的演出重镇，上海在二十世纪二十年代无线电刚刚兴起时就有了广播戏曲节目，而今天的上海戏曲广播，正是传承了这将近一个世纪的优良传统，执著于弘扬优秀的民族艺术。戏曲曲艺节目历来是上海电台历史最悠久、库存最丰富的节目资源之一，广播片库保留着录制时间从上世纪初至今各个历史时期戏曲曲艺名家的代表作品和绝版录音，正是倚赖这海量的节目库存，上海戏曲广播成为目前全国为数不多的兼顾全国地方剧种的专业广播频率。

公益媒体群成立后，戏曲广播率先提出“九州百戏推广计划”，初步计划在两年内，通过各种手段、调动一切资源来介绍超过一百个戏曲曲艺品种，作为其广播节目主体，频率在每周六上午10点全新开播了戏曲专题节目——《九州百戏》，用

固定的时段、独特的视角、多样的形式、丰富的内容和纪录片式的制作，让全国剧种一一展现。在采编和制作过程中，节目组调动了文史哲艺等多方面的专家，剧种涉及全国二十多个省市自治区，百分之九十以上名列国家级非物质文化遗产保护名录。更为难得的是，节目用一种全新的解读方式和演绎样态，将这些剧种放在大文化的背景下进行观照，通过一个个独特的角度、生动的故事，让听众感受中国各地方戏曲和民俗的独特魅力，以我所知，这样成系统地讲述“剧种的故事”，戏曲界我不敢说，在广播电视里，尚未曾见。

现在展现在读者面前的，是节目组精心挑选、整理的62期节目文稿，通过字里行间，我们既能看到编者对这个领域的钻研程度，也能读出节目组在策划选题时的用心。另一方面，文字毕竟不能展现一件声音艺术品的全貌，甚至看得出，为了更适合阅读，编者不得不改动一些原有用于广播的语言结构，为了弥补这个遗憾，除了在文字中尽量采取各种折衷手段进行标注外，还以新媒体的方式，用“二维码”链接了与每一篇文字配套的节目音频，站在读者的角度，它可以视为一本有声读物；站在听众的视角，它也可作为节目的配套文字读本。我们希望更多的受众既是听众也是读者，更全面、真切地去感受传统戏曲通过广播诠释而呈现出的独特魅力。

这本书的出版，是一个小结，也是一个新的开始，我们期待上海媒体人，在新的起点上，为上海的文化建设与传播，作出更多新的贡献。

是为序。

上海广播电视台　台长

上海文化广播影视集团有限公司　总裁



序　二

经朋友推荐，聆听过上海戏曲广播的《九州百戏》专题节目，七十余个剧种、曲种的介绍，戏里戏外，历史当下，传奇般的故事娓娓道来，很是惊喜。如今，这档节目的文字将要集结成书，奉献给读者了。

在以往的岁月里，中国戏曲和曲艺曾经是许多国人文化生活中的"流行艺术"，也是广大普通百姓接受文化教育的重要途径。戏班艺人、说书先生，不仅以具有欣赏价值的技艺吸引观众，绵延传承，诠释"戏台小天地，天地大戏台"、"装文装武我自己，好像一台大戏"的艺术哲理，更是以演戏说书来寓教于乐，从戏园、书场传递感动人心的传统美德、民族精神，影响了一代又一代中国人。

一方水土养一方戏，育一方曲。生长在不同地区的戏曲剧种和曲艺曲种，他们的音乐、语言千差万别，他们的表演艺术各具特色，他们的美学品格或精致或拙朴。独有的地域生态造就了千姿百态的艺术品种，这种艺术的多样态势、鲜明个性，归根结底是地域文化渗入的结果，折射出我们传统文化的多元特征。中华文化给予传统艺术成长的土壤，传统艺术成为中华文化传播的重要载体。

如今，传统艺术已渐渐走出百戏的生活，传统文化也渐渐被国人淡忘。《九州百戏》一书的策划构思，正是着眼大文化的宏观视野，心怀传播传统艺术，弘扬传统文化的情志，表现出文化坚守的自觉与担当。该书精心选择了六十余个涵盖不同地区、不同民族、不同体裁的具有典型意义的剧种和曲种，包括戏曲的莆仙戏、白字戏、侗戏、藏戏、壮剧、五音戏、绍剧、越调、泗州戏等；曲艺的凉州贤孝、南京白局、北京琴书等。为了努力还原每个剧种、曲种的全景面貌和文化图像，作者尽力搜寻相关的历史记忆，将资料碎片巧妙整合在"天时地利人和"的整体框架内，由

此及彼、由表及里、纵横交错、虚实印证互补。该书的写作跳脱了历史考证、理论阐述的一般模式，选择轻松流畅、亲和素朴的表述方式，铺展剧种、曲种前世今生的有趣人文故事：封尘的历史、逝去的时光、民俗信仰、地理风貌、文人名士、曲家名角、经典名作、演艺趣闻……串联成章的故事引人入胜，剧种、曲种的历史脉络、文化特质清晰鲜活，剧种、曲种，不再只是一个个生疏、孤僻的概念，显得亲近而有意趣。在导引读者走近“唱念做打”“说表奏唱”的剧种曲种艺术的同时，带领读者进行着一次新奇广阔的文化之旅。

让我们随着《九州百戏》亲历一场有趣的阅读，去接受未知的传统艺术、传统文化的知识信息，去触摸传统艺术留在时空隧道的文化印记，去获取对传统艺术、传统文化的新的认知和感悟吧。

上海音乐学院　副教授

王䴉



天时篇

目　录

地利篇

【大地山河】

【满城回声】

人和篇

【奇妙因缘】

【一世相依】



诸神欢喜

华夏文明古老悠久，炎黄子孙从来没有远离过『神』，这个神是泥塑？是信仰？是形象？还是声音？从来没有人去规定过，所有的想象与确信都会被温柔地包容。在戏中，中国人从来都不会忘记神的存在，对『神』，供奉之？崇拜之？敬畏之？仰慕之？也从来没有人去规定，所有的举动和真心都会被认真地接纳。于是，便有了一个词叫『娱神』，在试着与神感同身受的过程中，我们激发的实在是属于『人』的神性。让我们走进天南海北的戏曲，在纵横交错的历史时空中，去看、去听、去发现那些藏在戏中的信仰，或是去感受那些来自信仰的戏剧，一不小心，你会瞥见灵光，目睹到『诸神欢喜』的盛况。

戴上面具，人神共舞 藏戏

在开始今天的正题之前，我们一起来试着思考几个问题：您知道，在这个世界上还有哪种戏剧是戴着面具演出的？哪种戏剧在演出时是没有舞台的？还有哪种戏剧演一出戏可以持续三五天还没有结束？说到戴着面具演出，您可能会联想到日本的能乐；说到没有舞台，也许您会想到在勾栏瓦肆中演出的中国古代杂剧；说到一演就是三五天，你可能会说还有古希腊、古罗马的神话剧和大型史诗。可是，要同时具备这三个特点，而且至今仍然活跃在世界上的戏剧，恐怕就不那么好找了，而这正是我们今天要说的藏戏。



小贴士

藏戏，起源于8世纪藏族的宗教艺术，藏语名叫“阿吉拉姆”。17世纪时，从寺院宗教仪式中分离出来，逐渐形成以唱为主，包含唱、诵、舞、表、白、技等六门基本程式相结合的生活化表演。藏戏奉高僧汤东杰布为祖师爷，至今流传着以八大藏戏为主的许多剧目，藏戏是一种广场剧，表演时多配戴面具。它的唱腔高亢雄浑，基本上采用因人定曲的方式，每句唱腔都有人声帮和。藏戏是一种风格独特的剧种，在西藏地区乃至各地藏族人中享有极高的声誉，受到广泛的欢迎和喜爱。

“是谁带来远古的呼唤，是谁留下千年的期盼，难道说还有无言的歌，还是那久久不能忘怀的眷恋。”这首熟悉的歌叫《**青藏高原**》[①]，所唱的是那个神秘庄严的地方：西藏。从歌声中我们不难感受到这片土地的辽阔，仿佛闻到酥油茶和青稞酒的香甜，也似乎看到了积雪终年不化的喜马拉雅山和那片碧蓝的天空、洁白的云彩。

也是在歌声、画册、照片和影像中，我们模糊地构建起对西藏的印象，这是一个色彩浓郁、气息安宁的地方。西藏文化的厚重不言而喻，丰富的宗教和历史更使西藏抹上了一层神秘的色彩。只可惜，面对西藏，再华美的辞藻堆砌在一起也总显得有些苍白无力，因为这是一个需要“体验”的地方。

有人开玩笑说，我们也想走进西藏去体验一番高原文化的神奇魅力啊，奈何山高路远，这也就罢了，那里高海拔、氧气稀薄的环境，才真是让我们望而却步呢。那么今天，正好，我们有藏戏。它也和歌声画面一样，虽然不是那么直接地让我们脚踏藏地的土壤去感受西藏文化，但这一定是一次绝佳的机会，因为藏戏牵连着藏民最琐碎的日常生活与最复杂的精神世界，通过藏戏，我们将有可能走进西藏文化的内核，走进藏民的内心世界，去体验一番属于西藏的人文情怀。

听藏戏，对于不是藏族的人们来说可能都有语言的障碍，藏戏中的每一个角色、每一样物件、每一种程式，也都有它藏语的名字和来历。为了更好地欣赏藏戏并通过藏戏深入藏族文化的内芯，让我们跟随西藏大学艺术学院的次诺[②]老师，一起走进西藏，聆听藏戏。

拉萨市西郊大约十公里的根培乌孜山南坡山坳中，一座经历了六百多年风雨的古老寺庙群楼耸立、气势恢弘，大小墙院错落有致，前面是一望无际的开阔谷地和长满树木和灌木的平川，远处是潺潺流动的拉萨河，这便是中国藏传佛教格鲁派寺院中地位最高的哲蚌寺。今天，正是藏历六月三十日。早上 8 点钟，哲蚌寺背后的半山腰上，在第一缕曙光的辉映下，伴着凝重庄严的法号声，一幅 500 米见方、用五彩丝绸织就的巨大释迦牟尼像徐徐展露出祥和的容颜……数万名信徒和

① 编者注：本书中凡标注成中宋体、古铜色的词汇或短语，均为对应广播节目中所出现的音频内容，可通过扫描文末所附二维码完整收听，特此提示。

② 次仁朗杰（次诺），中央音乐学院博士、西藏大学艺术学院讲师、ICTM 国际传统音乐学会会员、中国少数民族音乐学会理事、中国音协大提琴学会理事、中国艺术人类学会会员。

深受感染的游客无不双手合十，顶礼膜拜。

次诺：这个作为节日序幕的晒佛仪式，历来的传统是在哲蚌寺进行。哲蚌寺是公元1416年由藏传佛教格鲁派“黄教”创始人宗喀巴的四弟子降央曲结所建，节日前夕，都要在哲蚌寺的背后晒佛。

蓝天白云依旧，山风有些冷峻起来，格桑花随着它舞动。到了艳阳当空的时候，山脚下、山门外、甚至半山腰，到处都是成群结队的牧民们。他们手捧酸奶，缓缓朝着山上走去。太阳升到头顶，远远近近的钟鼓声此起彼伏，伴随着寺庙大门“吱呀”一声打开，也是远远近近……

经过了十五天的禁期，各个寺庙的喇嘛们，还有那些虔诚修行的信徒们，满面笑意地走下山来。等候已久的牧民们迎上去，奉上亲手酿造的酸奶。特别是哲蚌寺的门口，人们争先恐后向庙里走去，诚心实意奉上酸奶，牧民们都知道，哲蚌寺的僧人们要是喝了自己敬奉的酸奶，再请求摸顶祝福，就能得到长寿、丰收、死后不下地狱等等的加持。

次诺：晒佛之后，每年西藏最大的传统节日之一——雪顿节就正式开始了，一般要持续七天。在藏语中，“雪”是酸奶的意思，“顿”是“宴”“吃”的意思，雪顿节按藏语解释说是吃酸奶的节日，也叫酸奶宴。雪顿节在17世纪以前是一种纯宗教的节日活动，因为佛教的清规戒律很多，民间相传有三百多条，其中最忌讳的是杀生害命。按藏传佛教格鲁派的规定，每年的藏历六月十五日至三十日为禁期，全藏大小寺院的僧尼不准外出活动，以免踏死小虫，他们要呆在寺庙里直到解禁。等解禁那天，牧民就会带着酸奶敬奉给僧人们。

簇拥着下得山来，便走进了一座典型的藏式园林。经过二百多年的不断整修扩建，这座院子有36万平方米那么大。院里有奇花异草，高处搭起楼台，低处挖出水池，近处的人工园林和远处的自然景观融合在一起。

人们早早就来到这里了，他们拿上绳子或石灰在草坪上围上一圈，搭起色彩斑斓的帐篷，在地上铺上卡垫、地毯，提着酥油桶，摆上各种美酒、饮料和菜肴。在

挺拔的白杨树下，绿茵茵的草地上，美丽的河畔溪边，到处都是身着艳丽服装的藏民，他们合家而出，或约请亲友，三五成群，在帐篷内欢歌畅饮，还玩耍藏棋、藏牌。到了下午，各家开始串帐子作客，主人向客人敬酒，在劝酒时，唱起不同曲调的酒歌，各帐篷里的人往来穿梭，相互敬酒，好不热闹！

次诺：这座园林叫罗布林卡，是一座经过了二百多年不断修缮，占地36万平方米的藏式园林。每年的雪顿节，藏民就会陆续到这里来，他们称之为“过林卡”。17世纪以后，从浴佛当天起，必演藏戏，这个传统持续了几百年，所以雪顿节也叫藏戏节。

迎接了从寺院解禁下山的僧人们之后，接下来的七天，人们将在罗布林卡中度过整个雪顿节。此刻，在罗布林卡中，最盛大的藏戏即将上演，和往常一样，今年演的还是最经典的《**诺桑王子**》。

次诺：雪顿节除了吃酸奶，最重要的一个部分就是演藏戏。藏戏的藏语叫“阿吉拉姆”，意思是“仙女姐妹”。演出一共是三个部分，第一部分叫“顿”，就是开场和序幕的意思。

罗布林卡的广场上，七个“猎人”、七个“仙女”和一位“王子”走上前来。他们跳了一段舞蹈，猎人戴着面具，手里拿着彩箭集体出场，其中猎人的首领大声念诵了一段，其他人都跟着他一起，由念到唱，唱完时叫了一声“拉勒斯”，随后又开始跳起舞来。就这样先吟诵、再歌唱、再跳舞，周而复始，现场锣鼓齐鸣，气氛热烈。

次诺：这个部分叫“顿”，猎人叫“温巴”，仙女模样的人叫“拉姆”，王子叫“甲鲁”。那个领头的温巴大多由戏师来扮演，戏师就是控制整个演出场景的人，他的原型就是藏戏的祖师汤东杰布。在“顿”这个部分所演所唱的内容，有一大部分也是演戏的人对汤东杰布的祝祷和敬奉。

时间回到了1385年，在一个普通牧民家中，迎来了一个新生儿。这孩子聪明灵气，只可惜家境实在是太贫寒了，这个孩子年龄稍长，就靠牧羊帮着家里维持生计。

成年后当过兵，做过生意，后来削发为僧，僧名尊珠桑布。由于他勤奋好学，刻苦钻研，博学多思，年纪轻轻便成为了一名有造诣的学者和得道者，他就是汤东杰布。

那时候，雅鲁藏布江上并没有桥梁，数不清的牛皮船，被掀翻在野马脱缰般的激流中，许多试图过江的百姓，被咆哮的江水吞噬。于是，年轻的僧人汤东杰布许下宏愿，发誓架桥，为民造福。一无所有的汤东杰布，招来的只有一阵哄堂大笑。

造桥是一个浩大的工程，怎样才能化来更多的钱财或者建筑材料呢？汤东杰布想尽了办法，突然他灵光乍现：在寺院里，僧人们把佛经上的故事演出来给信众看，许多信众深受感染后更加相信佛教，我如今为何不也用这个办法把行善积德的道理和我要修桥的事演成故事给大家看呢？也许大家会共同帮助我完成造桥的心愿。

不久后，在山南琼结，汤东杰布认识了七位能歌善舞的姑娘，组成了一个戏班子。汤东杰布亲自编排了许多宗教故事、历史传说，用歌舞说唱的形式表演出来。每次演出还指挥着七位姑娘，就这样劝人行善积德、出钱出力、共同修桥。随着雄浑的歌声响彻雪山旷野，有人献出钱财，有人布施铁块，有人送来粮食，更有大批的农民、工匠跟着他们，从一个架桥工地走到另一个架桥工地。

藏戏的种子随着造桥的队伍撒遍了雪域高原。所到之处，姑娘们俊俏的容貌、婀娜的舞姿、优美清新的唱腔都引来阵阵赞叹，人们都惊叹道：莫不是阿吉拉姆下凡跳舞了吧！阿吉拉姆就是七仙女的意思。从此以后人们就将藏戏称为“阿吉拉姆”。

次诺：藏戏第一支戏班就是这样成立的，汤东杰布一生共建筑了58座铁索桥。人们亲切地赞誉他为“铁桥活佛”，他也被之后的藏戏艺人奉为祖师爷。如今藏戏的第一部分“顿”，基本都包含了赞颂和供奉汤东杰布的内容。

演完了“**顿**”，这会儿，那个带领大家演唱的“温巴”猎人开始快速地颂唱，藏戏最核心的部分“**雄**”便开始了。紧跟在猎人之后，便有戴着白色面具的人开始歌唱，一会儿又是温巴的说，再上来一个戴红色面具的人。就这样周而复始，温巴每次都出来吟诵，随后便是戴不同颜色面具的人。每个戴面具的人都会边唱边舞蹈，唱完一句，边上还有许多人应和他们。

次诺：那个一直上来说戏的人是温巴，也就是全场的戏师，戏到底是

演三天还是演一天，都由戏师来掌握节奏。他快速说唱的部分叫“雄谐”，用来介绍故事情节和地点环境，这些内容大多人都很熟悉了，听他把戏说顺了，就能集中精神来听唱。接着展开的表演内容，就是剧中人物独唱、接唱、对唱等等，结尾时集体帮腔伴唱。

据说在藏戏里，身份相同的人物所戴的面具在颜色和形状方面都基本相同。善者的面具是白色的，代表纯洁；国王的面具是红色的，代表威严；王妃的面具是绿色的，代表柔顺；活佛的面具是黄色的，代表吉祥；巫女的面具是半黑半白象征其两面三刀的性格；妖魔的面具青面獠牙，表示压抑和恐怖；村民老人的面具则用白布或黄布缝制，眼睛、嘴唇处挖一个窟窿，以示朴实敦厚。

次诺：面具的确是为了区分角色，在传统藏戏的演出现场，因为是在广场上，面具的颜色必须鲜艳、明晰，才能让人们看清楚，嗓音必须洪亮高亢，才能让人们听清楚，所以你听，他们在演唱时还会有一种特殊的颤音，叫“**缜固**”，这种发声是藏戏的特色，包含了很多情绪。同时，这种上下波动的声音能比一般的声音传得更远。

眼看夕阳西下，戏唱了整整一个下午，那种直入云霄的声音把所有人的灵魂抛掷在西藏广袤的天空中。人们如痴如醉中，突然，场上鼓钹齐鸣，全体演员载歌载舞，渐渐地向广场中间聚集。唱着跳着，他们开始转身向着观众，一边歌舞，一边施礼揖拜，说着吉祥祝贺的话，周围的观众也开始端起酒杯、捧起哈达，向圈子里走去。他们赠送财物给演员们，把美酒、哈达都献给演员，祝贺他们演出成功，罗布林卡在暮色中升腾起一派祥和的气氛。

次诺：藏戏表演的最后一部分，叫扎西。意思就是吉祥。这是演员和观众互相祝福的时刻，如果我们回想一下，会发现这个演员答谢致礼和观众送钱财物品的形式不正和汤东杰布为了造桥而演戏化缘的时候一样嘛，这个形式可能就是六百多年前遗留下来的。

雪顿节一般连演四到五天，经常上演《文成公主》《朗萨雯蚌》《诺桑王子》《顿

月顿珠》《卓娃桑姆》《白玛文巴》《智美更登》《苏吉尼玛》这8部人们熟悉又喜爱的藏戏，人们对文成公主、诺桑王子的故事更是百看不厌，在罗布林卡中轮番上演。

每年的雪顿节也往往在藏戏中结束。节日过后，来自农牧区的藏戏团体、从四面八方赶来过节的藏民都携带着对彼此美好的祝愿，匆匆道别，赶回家乡去了。因为青稞已经成熟，秋收季节即将来临。

说藏戏神秘而通灵，它演绎着最世俗的人情，描述着藏民切实的生活和情感，和节日、农事都联系在一起。说藏戏朴实而平常，它又常常关联着古老的传说和祖祖辈辈诉说着的故事，仿佛神灵是他们生活的一部分。这正是藏族人民最真实的写照，他们似乎既有着最超脱世俗的内心、又有着最融入世俗的温度。戴上面具，藏人演绎的藏戏好像模糊了人与神的界限，让观者的身与心最真切地融入他们所构建的人间天堂。



（本篇广播节目链接）

佛祖之子罗睺罗　耍孩儿

在取名这个问题上，中国人历来就很讲究，不仅对人，对事对物，取名都有大学问。戏曲艺术的种类如星河灿烂，中国古人以声腔来为他们命名，比如梆子腔、皮黄腔、昆腔、弋阳腔等等，这种称呼模糊了地域差异，强调一个戏曲剧种的音乐本质；而新中国成立后，中国人又以地理为统领，大多用各地简称加上“剧”字来为戏曲命名，比如我们熟悉的豫剧、晋剧、锡剧、庐剧、婺剧、赣剧等等，这种叫法使得剧种的方位比较明确，随之而来的是对这个地方风土人情和艺术特征的联想，可谓一目了然。而今天我们要给大家带来的这个剧种，却以一个元代的曲牌命名，这种用曲牌为剧种取名的方式，在戏曲界可谓是独树一帜，绝无仅有。这个曲牌是“般涉调【耍孩儿】”，这个剧种就叫耍孩儿。



小贴士

耍孩儿，又称咳咳腔，是流行于山西大同地区的汉族戏曲剧种之一。耍孩儿的名字来源于般涉调曲牌【耍孩儿】，它发源自桑干河中游，曾活跃于大同、朔州及晋西北神池、五寨，内蒙古的呼和浩特、包头等地，深受民众喜爱。【耍孩儿】曲牌出自元代，而这个曲牌的形成则可以上溯至唐宋时期，并与当时佛教传入中原的历史有密切关联。清代嘉庆、道光年间，独立的耍孩儿戏班开始出现，之后几十年更是班社林立、兴盛一时。耍孩儿以表演见长，同时在演唱方面采用了一种特殊的方式叫底嗓子。凡此种种，使得耍孩儿成了我国戏曲百花园中的一枝奇葩，被专家誉为“戏剧史上的活化石”。

相传唐明皇有一个皇子，自打生下那天起，就有好哭的毛病。后来，皇子一天天长大，这毛病也一天天厉害了。直闹得终日啼哭不止，搅得人心烦意乱，宫娥太监面对这个小主人也是百般无奈。

唐明皇为了不让孩子啼哭，想尽各种办法。他找来与皇子同龄的伙伴陪他玩耍，皇子不管不问，只顾啼哭；他又下令召集梨园子弟进宫为皇子演奏，接二连三地吹拉弹唱，各种音乐都不能把皇子逗乐，他仍然坐在那里号啕大哭。正当唐明皇无可奈何之时，来了一位唱曲子的。这个人其貌不扬，天生嗓子又不好，唱起来声音沙哑，像是哑了以后发不出声又憋着股劲硬唱出来的一样，让人听了很不舒服。管事的人听过都说，"这梨园子弟何等高超的水平，演奏那么优美动听的音乐，这小皇子还啼哭不止，你这样的嗓音，算了吧！"这个人却说："那倒不一定，让我来试试看！"

他放开喉咙对着小皇子唱了一段，小皇子果然不哭了，而且高兴得又笑又跳，把在场的人全惊喜坏了。唐明皇和皇后更是大喜，就叫下人天天在宫里学唱这种嗓音和曲调，并亲自给这个新唱法取名叫"耍孩儿"。很快，"耍孩儿"就流传开来，并一直流传到今天。

大同市耍孩剧团的老演员王秀于 1986 年对公众讲述了这个故事，他说这是耍孩儿剧种的来历。故事是祖祖辈辈传下来的，就像这演唱的本事，也是祖祖辈辈传下来的。

在大同的民间，一些热爱耍孩儿的老百姓对这个说法并不服气，他们说，耍孩儿并不是唐明皇哄孩子的戏，这是我们雁北人民为了纪念昭君娘娘才创造的。这一说，又把时间往前推到了汉代。

汉元帝时，后宫女子众多，汉元帝想出了赏图招幸的法子，怎么个赏图招幸呢？就是叫画工为后宫女子画像，看美人图来决定召见宠幸哪一位宫人。消息一出，宫人们都极尽所能贿赂画工，唯独 17 岁的王昭君不肯，她看透了宫闱生活，清心寡欲。不肯贿赂画工，她的画像总是被画得最丑，就这样，虽然她入宫 5 年了，并不曾见过汉元帝。后来匈奴来求亲，汉元帝并不乐意，想敷衍了事，就按画像选了王昭君去。临行前，汉元帝才发现昭君优雅大方、容貌最美，当下悔之不及，又无可奈何。

王昭君对和番也是无可奈何，出了雁门关口，眼前一片荒凉，她突然意识到此

一去可能一辈子也回不来了，远离父老乡亲，家乡故土，霎时间哀恸欲绝，泣不成声。她哭得嗓音嘶哑，还是哽咽不止。送行的汉军听了无不伤感。回来之后，他们为了纪念昭君，便模仿她的悲切哭声，编成哀婉的歌词来演唱，几代辗转流传下来，便是耍孩儿。

耍孩儿到底是为了逗小皇子而唱？还是为了纪念王昭君？似乎争论不下，但是两个故事中都提到了沙哑的声音，这个共通之处，倒是为我们揭示了耍孩儿的一大特色，那就是演唱时，他们使用的是后嗓子。

什么叫后嗓子，并不好解释，简单来说就是把声音不断地压低，让整个声带都变成发声的共鸣体，如果你知道内蒙古的一种叫“呼麦”的发声方法，可能就比较容易理解“后嗓子”是什么了。呼麦，那种整个声带都在震颤的低沉之声，与耍孩儿的底嗓子有异曲同工之妙，如果考虑到耍孩儿流行在山西北部的雁门关一带，关内是山西、关外是内蒙古，也许这两种演唱方法的关系就更近了。

除了对演唱方法的描述之外，这两个传说丝毫没有了关联，然而我们更倾向于唐代的那个故事，理由是因为有一点确十分明白，这个耍孩儿，真的和孩子有关，而且，这还是个外国孩子。

要说这个外国孩子，可是大有来历。他叫罗睺罗，是佛祖释迦牟尼的儿子。

释迦牟尼还没有出家的时候，是古印度迦毘罗卫国的太子，叫乔达摩·悉达多，曾经娶了一位叫耶输陀罗的公主为妻。

相传，悉达多太子决心出家之时，还没有这个叫罗睺罗的孩子。当耶输陀罗生下罗睺罗时惹出了很大的麻烦。因为当时太子已经出家六年了，而他的妻子却在此时突然生下婴孩，为此宫中都非常恼怒，以为她不守妇道。一时间群情激愤，人们都吵嚷着要惩罚她，丑闻也传遍了全国：“看呐！太子不在六年，而他的妻子却有了身孕！”虽然耶输陀罗向父王保证她没有越轨，小孩的确是太子的，可是却没有人相信她。

耶输陀罗被逼迫得实在没有了办法，就发了个愿，说：“若是我不守妇道的话，跳到火坑里，我与我儿皆会被火烧死。若我是清白的，天神应该拥护我，纵然我跳进火坑也烧不死！”于是她命人造了一个大火坑，放柴引火点燃。全国上下的民众听说太子妃赌了这样大的咒，便都来一看究竟。只见耶输陀罗抱着罗睺罗纵身一跃跳入了火坑里，奇迹即刻出现了！火坑变成了一池清水，从水里生出一朵大莲

花，托着母子二人。从此之后，大家都知道之前是冤枉了耶输陀罗，国人也了解到这是一件不同凡响的事，再也没有人敢诽谤她了。

后来释迦牟尼开示了民众说："罗睺罗确实是我的儿子，他前世曾经用木头把老鼠洞堵塞了六天才打开，所以他今生要在其母亲胎里住六年，受那六天的果报。"佛陀教育众生说，即使是佛之子，也不能避免往昔自己所造的恶业，所以他的名字叫罗睺罗，意思就是"覆障"。

后来，罗睺罗也随着他的父亲出家了，他认父亲为导师，成了最初的沙弥。再后来，罗睺罗修成正果，成为佛陀十大弟子之一。

魏晋南北朝以后，特别是唐代，罗睺罗的故事随着佛教一同传入了中国。佛经故事中地位很高、又是童子之身、还具有佛籍，同时具备这三个条件的只有罗睺罗一人，中国老百姓便把罗睺罗演化成了一个讨人喜欢的童子神，象征着聪慧。

罗睺罗后来又被中国人融进了七夕佳节中。农历七月七日是牛郎和织女在鹊桥相会的日子，这一天叫"七夕"，也叫"乞巧"。罗睺罗在这个节日里，被中国人奉为"巧儿"。因为罗睺罗嗔眉笑眼的小儿形象十分讨喜，他不仅因为象征聪慧而受到儿童的喜爱，还因为在佛经故事中与生育的情节有关，因此特别受妇人的青睐。

北宋时，这种乞求巧儿的民俗娱乐之风达到了极致。人们用蜡烧制或者用陶土捏制，做成罗睺罗的形象，大多是一个穿着袈裟、手拿荷叶、满面堆笑的小和尚模样，七夕前三五天，街上便到处都在售卖这种叫作"巧儿"的罗睺罗玩偶了。妇女都会买一些带回家中，这便是乞求到了"巧儿"的好征兆。孩子们也会收到大人赠送的罗睺罗玩偶，有的孩子还会手持荷叶，打扮成罗睺罗的样子，相互戏耍。还有的孩子会相互作耍，来赢得小伙伴手里的巧儿。

这个时候罗睺罗名字便多了，有叫磨合乐的，也有叫磨合罗的，或者就叫巧儿，卖巧儿玩偶的货郎，便叫他"孩儿"。

"耍孩儿"的名字便是从货郎们背着两篓罗睺罗玩偶走街串巷叫卖中得来的，买一个孩儿的玩偶作耍，用这个玩偶相互游戏，"耍孩儿咯""耍孩儿咯"，名字就叫开了。

不仅如此，宋朝时候的叫卖，还不能只是简单的吆喝，还得配合一套有内容的

表演。卖“巧儿”的要有本事在诙谐幽默中讲唱一些与罗睺罗有关的佛经故事，或是一些佛教的道理。这种带有一点宣教内容、并且唱词结构比较长大的叫卖调，久而久之形成了一定的套式。这个套式最终在元代固定下来，变成了一个曲牌，叫作【耍孩儿】。

变成了曲牌的【耍孩儿】经常被拿来组织成一个结构庞大的套曲，一般都有将近10首之多，分别都叫作【煞】。把这近十首曲子连起来，可以唱一个完整的故事。元代著名曲家马致远用这套【耍孩儿】写了一个“借马”的故事，主要讲的是主人翁买了一匹好马，便惜马如命，百般爱护。偏有那“不晓事”的人来借马，这便如同要掏他的心窝一般。他实在不愿把马借给他人，但又怕伤了朋友脸面，于是内心产生了剧烈的矛盾。这些情绪都通过他长篇大论、没完没了地向借马人叮嘱关于养马、骑马的注意事项表现了出来。我们来看其中的几煞：

> 不借时恶了弟兄，不借时反了面皮。马儿行嘱咐叮咛记：鞍心马户将伊打，刷子去刀莫作疑。则叹的一声长吁气。哀哀怨怨，切切悲悲。早晨间借与他，日平西盼望你，倚门专等来家内，柔肠寸寸因他断，侧耳频频听你嘶。道一声好去，早两泪双垂。没道理，没道理；忒下的，忒下的。恰才说来的话君专记：一口气不违借与了你。

这就是【耍孩儿】曲牌规约下的语言风格，虽然是元代文人创作的曲子，却十分通俗生动，今天听来也别有一番熟络和亲切。这首《借马》就很好地继承了叫卖时候【耍孩儿】的艺术神韵。

如今能在昆曲《长生殿·哭像》中听到的【耍孩儿】，已经是原曲牌更为艺术化之后的样子了，它的文字结构更稳定，然而均匀短促的节奏和密集的唱词仍然保留着叫卖耍孩儿的特色。

不断的艺术化加工之后，这支曲牌从叫卖中借鉴的旋律也被提炼出来，耍孩儿这个剧种，便是把这个旋律作为核心，最大化地运用到戏里。现在，耍孩儿戏里把叫卖声演变而成的“耍孩儿”旋律叫作“平曲子”，至今，我们在耍孩儿的名剧《狮子洞·扇坟》中的选段“猪八戒背媳妇”里仍然能够听到。

耍孩儿，是一个这样有趣的存在，它从遥远的异国他乡而来，它由一段音乐

发展为一个著名的曲牌，在明清时期于无数的传奇杂剧中枝繁叶茂；它摇身一变，又在雁北地区成为了别具表演风格的地方戏曲形式。这就是“耍孩儿”，一个复合着多种意义的中国传统艺术名词，它是故事、是音调、是曲牌，也是剧种。它至今存在，活生生地摆在我们面前，告诉我们传统文化的所谓融会贯通是一种怎样神奇的力量。


（本篇广播节目链接）

莲花落系列

从佛教【散花乐】开始 绍兴莲花落

武安落子、评剧、绍兴莲花落、二人转、温州莲花，乍一听，它们是不是没什么关联？的确，如果只看剧种的名字，它们似乎是太不整齐了。而它们的背后，却有同一种基因的支撑，这个基因的名字叫“莲花落”。这个十分复杂、无法用一句话来定义的“莲花落”在近百年中培育出了若干个名字五花八门、风格天差地别的剧种和曲种，那么“莲花落”究竟是什么？我们从名字最接近的绍兴莲花落说起。



小贴士

绍兴莲花落，也称莲花乐、莲花闹，是浙江省绍兴地区的一种汉族曲艺形式。有传说是因演唱中间常有“哩哩莲花落”之类的帮唱过门而得名；或传说由唐时“散花乐”变为“莲花乐”再变为“莲花落”。绍兴莲花落一般以三人一组演出。前半唱调为哩工尺，后半为基本调。哩工尺以唱说者一人主唱，另二人帮唱并以板、鼓击节，无丝弦伴奏，上世纪二十年代改为四胡伴奏。绍兴莲花落以生动活泼的演唱，通俗易懂的唱词，还有朴实流畅的唱腔，以及浓郁的生活气息，而为当地群众喜闻乐见。

越剧《李娃传》当中的莲花落，可能是大多朋友认知“莲花落”的主要来源之一。按照这出戏的剧情，当时唐代官家子弟郑元和因为与长安名妓李亚仙热恋，

金钱荡尽，被鸨母逐出以后流落下层成为歌郎。他的父亲发现了他，认为他有辱门第，恼羞成怒，下令把他打死，抛尸郊外。没想到郑元和被叫花子李四救活，教会了他莲花落。郑元和开始唱着莲花落上街行乞了，不想他在行乞时又遇到了李亚仙，收留了他，这已经是后话了。

从这个剧情中，我们看到的莲花落是下层人士行乞的手段和工具，它可以用来诉说和演唱自己的身世，比如像这个郑元和。而他演唱的时候，似乎同时要配合着打莲厢。莲厢上的铜钱配合着打莲厢的动作，发出清脆而有节奏感的声响。

这也许便是我们对莲花落的印象了。这个推测而来的印象真实可靠吗？我们来看看越剧《李娃传》的来历。

《李娃传》是从昆曲的《绣襦记》和川剧《李亚仙》中移植过来的，而昆曲的《绣襦记》又是《郑元和风雪打瓦罐、李亚仙花酒曲江池》的元杂剧和名为《李亚仙》的宋元南戏中改编过来的。再往前找，这个故事的原型还真就出自唐代白行简的一部传奇小说，小说的名字就叫《李娃传》。这么说来，《李娃传》中对于唱莲花落那个桥段的表达，没准还真是从唐代当时的社会生活中汲取的素材。

至此，我们也许可以暂且先保留着这个对于莲花落的印象了，那么这个唐代的莲花落又是怎样形成的呢？它和几百年后那些作为戏曲和曲艺的莲花落有关吗？我们还得从莲花落的身世说起。

佛经里有这样一则传说：一次，文殊菩萨奉佛陀之命率众探望正在病中的大居士惟摩诘，惟摩与大家讲法时，一位天女故意摘来很多花瓣从空中撒下，一时间花雨满天，而座中却只有大菩萨们身上不沾花瓣。这才知道，只有六根清净、修行到家时才不会沾上花瓣，大家还需要努力精进。

这则佛教故事，后来也演化成了一个我们耳熟能详的戏曲题材《天女散花》，而天女散花这个故事本身，成了佛教当中一个仪式的起源。这个仪式就叫作“散花”。

散花仪式的音乐是配有唱词的，一般是十分规整的五言或七言古体，又在每句词的后面加上“散花乐”三字作为后缀，比如：“奉请观世音，散花乐；慈悲降道场，散花乐。敛容空里现，散花乐；忿怒伏魔王，散花乐。”这么一来，这支佛曲也就叫作《**散花乐**》了。

佛教中的散花仪式后来成了挺重要的一个仪式，这并不单单是因为有这一典

故，更是佛教教理教义在撒花仪式中的衍生。

在讲究因果轮回的佛教中，散花象征着种因，自然界开花结果，有好花才结好果。散花的仪式是为了提醒世人要种善因，也就是做好人，行善事。正因如此，散花乐就又成了一支常常用来宣讲教理教义的曲子。

散花乐流传开来的年代，正是佛教在中国发展到鼎盛阶段的唐代。佛教思想和它相应的仪轨、佛事活动，也是在这个时期更多地从寺院走向了民间。"唱导"是佛教走向民间之后用于宣讲佛经的一种音乐制度。它主要用宣传因果报应、人生无常、往生西方净土等内容，来达到化导世俗的目的。

在名为【散花】的这种唱导中，特别强调了"指事适时""随物赞祝""出语成章"等等随机应变、见景生情的即兴演唱特点。这些特点都被后来的莲花落所继承。比如绍兴莲花落中的《**人心不足蛇吞象**》。

同是在唐代，一支佛曲和一段行乞的演唱是怎么联系起来的呢？

作为一支唱导佛曲，唐代的僧人会唱着它去化缘。在漫长的岁月中，散花乐开始有了莲花乐的名字，莲花是佛家的祥瑞之花，因此名字开始发生多元的变化了。

由佛教僧侣的募化形式开始，莲花乐在民间传开了，最常用的是在岁末驱除傩鬼和沿门驱逐瘟疫的时候，还有节日里歌舞表演的时候。这种表演被民间乞讨的人学去，成了日常谋生的手段。莲花乐从佛家而来，学的人不管是艺人还是乞丐，终究是在俗之人，对"方外"的事物是有敬重心的，他们或许是通了"乐"和"落"的读音，也加上了天女散花花瓣降落的典故，把名字改成了"莲花落"。这么一来，"莲花落"正式成了一门手艺的名字。

说起来佛教唱导"散花乐"与民间手艺"莲花落"并存的唐代，还有一则诉说佛教与莲花落手艺的有趣故事。这个故事是历史上第一次对"莲花落"手艺做了记载与描述，仿佛是一种巧合，它同时又记录在了南宋僧人普济编著的《五灯会元》中。

书中说，俞道婆是琅邪永起禅师的在家得法弟子，金陵人，也就是现在的南京人。俞道婆以专卖油糍为生。油糍就是将糯米煮熟后捣成饼，然后用油炸，也就是说她靠卖糍饭糕度日。平时，她常随信众到寺里向琅邪永起禅师参学。永起禅师是主持一方丛林的高僧，他教俞道婆去参究临济禅师的"无位真人"话头。

关于“无位真人”的话头，临济禅师语录中曾经留下过话，说，“赤肉团上有一无位真人，常从你们等人的面前出入。你们却没有注意他”。当时，就有僧人问：“如何是无位真人？”临济禅师下禅床抓住他的手说：“道！道！”又说了一句“无位真人是什知干屎橛！”也就是说无位真人是极污秽和轻贱的东西。说完就走了。

俞道婆当时听了琅邪永起禅师的话开始研究这段话头，却怎么也不得要领，无位真人是谁？它那么重要我们怎么不知道？临济禅师又为什么要留下话说无位真人是最污秽肮脏的东西？虽然有种种的疑问俞道婆参悟不透，却还是一心敬遵师父的旨意，终日在想这个问题。

直到有一天，俞道婆正在街上卖糍饭糕，忽然一个乞丐在唱《莲花落》，唱词说：“不因柳毅传书信，何缘得到洞庭湖？”

俞道婆一听，便当下大悟，兴奋得将手中装糍饭糕的盘子扔在地上。

她的丈夫站在一旁，斜着眼看着她，呵斥道：“你发疯了吗？”

俞道婆打了他一巴掌，说道：“非汝境界！”意思就是才不是你能想到的境界呢！

说完便飞快地跑到山寺，礼拜永起禅师。琅邪禅师远远地看到她来了，知道她已经契悟，便问：“哪个是无位真人？”

俞道婆应声答道：“有一无位人，六臂三头努力嗔。一擘华山分两路，万年流水不知春。”意思就是，无位真人就是生命本来，就在我们眼耳鼻舌身面前跑进跑出，只是我们不知道。所以真理就在你这个肉体上找，你能把这个找清楚，也就对了。所谓的“幻化空身即法身”。

永起禅师于是说她得道了。从此以后，俞道婆便声名大震。

就是这个记载于宋代的故事，把民间乞丐唱的莲花落与佛教的参禅放在一起，这曲莲花落成了俞道婆顿悟的导火索。

绍兴莲花落大概是样貌比较原始的一种莲花落了。从绍兴这头说起，对于莲花落的来源，艺人之间也有传闻，这个传闻也倒正好与散花乐往莲花落的演变之说相辅相成。

相传早年绍兴唱莲花落的人大多是盲人。他们找来一根树枝，上面扎上一些红纸，一边摇动一边说唱，内容主要是“劝世文”，扬善惩恶、因果报应、拜求施舍、吉祥口彩。因为盲人拜佛从善，而莲花又是佛教的象征，盲人演唱时大都两人一

伍，一唱一帮，手上那个树枝上缀的许多红色纸花，也大多为“莲花”状，枝丫间用线串明钱，用于摇动，“嗦，嗦”作响，助打节拍，所以绍兴地方把这个手艺叫了“莲花落”，绍兴民间还有“落离莲”或“摇钱树”的称呼。

传闻归传闻，除了相似的演唱样式，绍兴莲花落和记载中的民间莲花落也已经是天差地别了。让俞道婆开悟的那两句莲花落唱的是“不因柳毅传书信，何缘得到洞庭湖？”这是一个规整的七字句，而且充满禅意，故事又是民间耳熟能详的内容。这可能就是作为手艺的莲花落因为有着佛教这个文化的大背景，才会产生的样子吧。

但绍兴莲花落是一种曲艺，它最擅长的是讲唱一个完整的故事，而且并没有像唐代民间莲花落所表现出的那种规整的句子、严谨的结构，也不会总是口含玄机。它的幽默风趣，世俗人情占了更大的比重。比如绍兴莲花落的名段《真假孝子》。

那么唐代的民间莲花落和后来的莲花落一样吗？ 佛家唱导的莲花乐被民间学去以后，自己成了什么样子？ 它对后世的莲花落有影响吗？ 民间学到了莲花落以后，还一直秉承着佛家唱导莲花乐的规格吗？ 它怎样改变？ 这些改变又如何作用到了民间？ 我们今天的莲花落里还能看到当时的影子吗？我们暂且记着绍兴莲花落的滋味，这些问题让我们留待下篇再一一道来。



（本篇广播节目链接）

莲花落系列

佛家“四季”唱到“俗家”十二月　武安落子

莲花落由一个宗教“唱导”而起，逐渐转变为民间俗曲，佛曲与俗曲之间还曾碰擦出一些有趣的互动。如果你对越剧《李娃传》中的莲花落，以及我们后来说到的绍兴莲花落还记忆犹新，一定会感到它和佛曲的散花乐相差甚远，这不禁让人生出疑问：这个宗教的莲花落真的和民间的莲花落有关吗？一个如此姿态万千、形式自如的莲花落真的是从另一个单一的唱调里来的吗？那么今天我们就来说一说这个转变的过程中莲花落是怎样繁衍生息的。事实上，南方与北方、叙事与抒情、乞讨与教化、戏曲与曲艺，这些都曾经是莲花落发展的坐标。今天我们借一个剧种来寻找这些坐标在莲花落中留下的痕迹，这个剧种叫：武安落子。



小贴士

武安落子，又称落儿腔，是一种古老的汉族戏曲剧种。流行于河北省邯郸市的武安、涉县、磁县、沙河、临漳、魏县等地。武安落子最初发源自邯郸漳河以西，因此还曾叫过沙西落子；后来武安落子流行到漳河以东，则称沙东落子；传入河南省内黄县，则称内黄落子；流入山西省黎城县，则称上党落子。总体上，这些落子都是武安落子的分支。而武安落子的主要代表唱腔：落儿腔，是在清代武安等地民间“花会”中说唱故事的莲花落演变而来的。最初莲花落在武安撂地演出，数人手持霸王鞭对唱，后来发展成化装表演，角色也有了生旦之分，再后来逐渐登上舞台、形成剧种。

武安落子《**借髢髢**》，讲述的是清代嘉庆年间河南道口有一个木匠王二愣，他"娶了一个花不愣登的美貌妻"。这一日，新媳妇要回娘家，为了将自己打扮得更加漂亮，特意去找邻居三嫂借一种别在发髻上的头饰，叫花髢髢。三嫂有心和她开个玩笑，就一会儿说怕她从驴上掉下来摔坏，一会儿说怕她娘家人多手杂会摸坏，一会儿又说怕她娘家闹耗子被耗子咬坏，总之是一通借口，假意不允。爱美心切的新媳妇着了急，百般解释、千番恳求，最后终于破涕为笑将髢髢借到了手。

这样一出充满了生活情趣、画面生动的小戏，是今天我们要说的武安落子，它和乞讨、佛曲的莲花落真的有关吗？如果我们往前追溯，还真可以把它放置在莲花落的一个坐标系中，这个坐标告诉我们，武安落子是一种运用于戏曲的对唱莲花落。

怎么叫对唱莲花落呢？你看刚才那出"借髢髢"里有一个角色是新媳妇，还有一个角色是三嫂。他们俩在这个戏里都很重要，他们的演唱是你一句我一句。这就是对唱莲花落的遗迹。可别小看这个对唱的形式，就戏曲的表演形式而言，这也许是司空见惯的，但对于莲花落来说，这曾经是一个很大的突破。

这个突破是针对数唱莲花落而言的。什么是数唱莲花落呢？数唱莲花落持续了多少年？我们还是要先回到莲花乐作为佛曲与俗曲的时代。

作为唱导的佛曲莲花落与作为民间手艺的俗曲莲花落曾经并行了很长一段时间。这段时间里，佛教的莲花落为了唱佛理，俗家的莲花落为了讲故事，都有扩充唱段篇幅的愿望。怎么扩充呢？莲花落借鉴了民歌中的"四时四季"和"十二月歌"的结构，慢慢地形成了"四季莲花落"和"叙事莲花落"两种不同的样式，而这两种样式分别属于俗家和佛家。

四季莲花落主要是乞讨的营生，像《**绣襦记**》也就是上次说的《李娃传》中的郑元和，学的就是四季莲花落。昆曲中的版本更加古老些，我们从那些重复的音调和断句中，不仅能看到佛教散花乐经文韵句的影子，还能听到四季莲花落中分片段来讲述事情的样子。

实际上，四季莲花落就是用类似的形式来把一年四季唱满，也正好讲一个故事。那么十二月莲花落用的自然就是十二月的演唱结构了，可是这种莲花落并不叫作十二月莲花落，而有个其他的名字，叫"叙事莲花落"。四季莲花落通常在民间乞讨中运用，然而唱满十二个月份的叙事莲花落却主要是佛教唱导时使用的。为什么会这么分呢？为什么叙事莲花落不叫十二月莲花落呢？

十二月莲花落叫作叙事莲花落是因为佛教故事起承转合的情节周折比较多，需要更大的篇幅来叙述，因此用了十二个月份的结构。这样一说，四季也好、十二月也罢，哪怕五更、百岁，其实只是中国人对于段落划分的参考。智慧地选择一种划分方法，也就是选择了一种叙述方式。因此四季莲花落、叙事莲花落都可以讲故事，只是四季莲花落的故事短小、情节简单，而叙事莲花落故事长大、情节复杂。所以要用十二个段落的“十二月莲花落”，才有“叙事莲花落”的称号。

如今，我们大多只能从元杂剧、明传奇中见到四季莲花落。由于唱词局限于“四季”的格式，很难适应日益发展的民间娱乐活动的需要，所以长期以来变化不大。叙事莲花落则不然，它本来唱词段数就多，再加上运用叙事莲花落的一开始是寺院的募化僧人。他们抓住了段落的概念，早早地摆脱了“百岁”“十二月”等等词体结构的束缚，大大加强了叙事功能，使叙事莲花落自身得以飞快发展，形式更为多样化。这种连讲带唱、段落不分明的样式，预示着莲花落后来曲艺方向的发展。

不论是叙事莲花落还是四季莲花落，都属于“数唱莲花落”。为什么叫数唱呢？因为这些莲花落在唱词格式上往往有一种规格，原来唱的是四时、五更、十二月，开头的时候总会唱到春季里来、夏季里来，或者一月如何、二月如何等等，就得“数着唱”。

还有因为要数着唱，比如四季莲花落，常常头一句是“春季里”三个字，后面缀上七个字一句的唱词一共三句，就形成“三、七、七、七”的固定格式。这种数列也是“数唱”的一层意思。

所以不论四季莲花落还是叙事莲花落，这个区别只是根据使用它的人是募化僧人还是坊间乞丐的不同，从篇幅上分出个大致来。纵然僧人不止一个，乞丐三五成群，从莲花落的属性来说，唱的都是“数唱莲花落”。这一点并不是推测，而是从他们手中的那个物件中得知的。

他们手中的那个物件叫作“霸王鞭”，也叫“金钱棍”。关于它的形状之前在说绍兴莲花落时曾经仔细描述过，简单来说就是一杆竹子或木头，两尺多长，杆身上有四到六处挖出空档，每档中串上铜钱，表演时用来敲打身体四肢，发出清脆的响声。

相传“霸王鞭”的讲法源自北方，很早的时候霸王鞭就是乞讨的工具，农村灾

荒时就出来打霸王鞭乞讨。“霸王鞭”还有一个名字，也是一个更古老的名字，叫**“打连厢”**。探究这个名字的由来，我们就会知道为什么说这个物件不只用于乞丐，并且募化僧人和坊间乞丐唱的都是“数唱莲花落”了。

古时候，中国人喜欢同时欣赏歌唱、舞蹈、音乐和表演，但是却从未有过一人兼任数职的想法。所以古代的礼仪乐工人数总是特别多。需要同时欣赏这些艺术就要找好几个人来合作，唱歌的只顾唱歌，跳舞的只管跳舞，奏乐的只能奏乐。一直到宋朝末年，当时安定郡的郡王赵令畤突发奇想，写了一支曲子叫《商调鼓子词》，把《西厢记》的故事编了进去。后来又有个董解元，他写了一部《西厢弹词》，不仅加上了原先没有的道白，还提出了一种在当时很新的概念，那就是一个人又弹、又唱、又念、又表演。

开了这个先河之后，金朝开始有了一个新名词叫“连厢词”，连厢词的意思就是几个人坐在一起，一个弹琵琶，一个吹笙，一个吹笛，另一个演唱。关键在这个演唱的人，它不仅要唱还要表演。唱词里说“参了菩萨”，唱的时候就要做出作揖拜谒的动作，唱到“只将花笑拈”的时候，唱的人就得做出拈花一笑的样子。

就是这种一堂人坐在一起，连唱带做，带乐器演奏的表演，在宋金时期被叫作“连厢班演”，也叫“唱连厢”或“打连厢”。

如此看来，“打连厢”原先的解释，用大白话来说，就是“一个人独立的表演”。这个词后来被引申出去，那个自己唱、自己舞、自己还用一根竹竿充当伴奏乐器的“霸王鞭”真是最全面的“打连厢”了。所以从本意上来说，募化的僧人离开寺院，就算讲唱故事，也不可能自己只是唱，还需要有众人担任乐器伴奏；行乞的百姓那更是得自己又歌又舞地表演了，所以莲花落里具有象征意义的这支“霸王鞭”，实际蕴含着对于莲花落“表演独立、一人多用”这种深刻内涵的描述。

一直到这会儿，我们可以说，不论是在佛家还是在俗家，不论表演的内容和目的是否相同，也不论篇幅长短，清代之前的莲花落并没有“对口”的概念。因此对口莲花落这个又一次把演唱、表演分出角色派给不同的人去实现的表演形式，成了“莲花落系统”中的一个重要的突破。这个突破发生在清代嘉庆年间。

对口演唱意味着角色行当的划分，这就导向了模仿戏曲中的装扮形式，莲花落开始从单一地被借鉴到戏曲当中作为配合剧情的桥段，变成了独立的戏曲形式，这个形式也可以叫作“彩扮莲花落”。

清代中叶以后，发展出了对口和彩扮形式的莲花落，在北方逐渐出现了民间和职业两种演出方式。职业演出中又分为落子馆和撂地两种形式。撂地演出大多为乡村农民，他们常组成班社，或以演唱莲花落为生，或采取半农半艺方式演出。落子馆是以天津为主要基地发展起来的，一种以妓院为依托的专门演唱莲花落和民间俗曲的场所。

在落子馆和撂地两种方式的演唱中，由于受到大鼓、牌子曲、子弟书、快书等影响，落子馆的莲花落倾向于曲艺化方向发展；撂地演出的莲花落由于受到民间秧歌小戏、梆子、皮黄等戏曲的影响，逐渐倾向于戏剧化方向发展。但落子馆和撂地两种演出方式之间亦不是隔绝的，它们互相影响，互相借鉴，共同推动着莲花落艺术的发展。

武安落子，就是在模糊了四季莲花落和叙事莲花落的年代里，从对口莲花落发展至彩扮莲花落的一种职业化的演出形式。

职业化的莲花落蓬勃发展，民间的莲花落在清代中叶以后又呈现了怎样的变化呢？ 除了武安落子，还有其他类似的剧种或曲种因为莲花落的蜕变而产生或是陨灭吗？ 经历了种种变化之后趋于完全世俗的莲花落在职业化的班社中或是民间口传的手艺里，还能看到宗教莲花落的影子吗？ 这些问题，我们留到下一次，再为您详细解答。



（本篇广播节目链接）

莲花落系列

闯出关东的莲花落　二人转

通过绍兴莲花落和武安落子，我们大致明了了莲花落这个戏曲群落的来龙去脉。然而，这两个剧种在当今的戏曲、曲艺界已经不能算是大剧种了。下面要说的这个曲种也属于莲花落，它历史不长，体裁不大，却在现代中国家喻户晓、尽人皆知，可以说在中国戏曲曲艺界，像这样流传广泛的地方小曲种屈指可数。只是，它也属于莲花落的一种，可能知道的人就不多了，愿意相信的人就更少了。莲花落之于它，正应验了一句俗话，叫作“墙内开花墙外香”。这个曲种有一个和莲花落毫不相干的名字，叫起来倒也十分响亮，那就是：二人转。



小贴士

二人转，史称小秧歌、双玩艺、蹦蹦，又别称：过口、双条边曲、风柳、春歌、半班戏、东北地方戏等等。它植根于汉族民间文化，属于汉族走唱类曲艺曲种，流行于辽宁、吉林、黑龙江三省和内蒙古东部。东北特色二人转主要来源于东北大秧歌与河北莲花落。二人转的形成与闯关东的历史人文事件有密切关联，它的发展则依靠吸取东北本地各种民间艺术的养分。东北二人转以其大俗大雅的风范，成为了维系和滋养东北数代普通民众的精神食粮。二人转对现当代的喜剧小品、相声等曲艺形式和大众文艺都有十分重要的影响。

潘长江和阎淑萍合唱过一首《**过河**》，最初是在1996年的春晚舞台上亮相的。旋律轻快活泼，朗朗上口，一时成了大街小巷传唱的流行歌曲。这首歌曲的旋律就来自东北二人转里头的“阳调”。这首歌原先也是为同名小品创作的，这歌曲与作品的关系恰如二人转与喜剧小品的关系。

为什么说二人转我们会先说喜剧小品呢？因为对于不是东北人的听众和观众而言，喜剧小品是我们认知二人转的主要途径。二人转的名声传得远，与这么多年来春晚上的喜剧小品一直最受追捧不无关系。殊不知这类小品的重要创作根基就是二人转，除了刚才说到的《过河》，在近几年的一出《**说事儿**》当中，宋丹丹、赵本山和崔永元在小品的尾声也用二人转总结了小品的立意。

热闹的气氛是二人转的基调，也是喜剧小品取之不尽用之不竭的源泉。中国曲艺家协会副主席、国家一级编剧、曾经创作了《老拜年》《牛大叔提干》《红高粱模特队》《送水工》《说事儿》《不差钱》等许多优秀喜剧小品的著名剧作家崔凯更是为我们道出了喜剧小品与二人转的深刻关联：

崔凯：东北的喜剧小品，从艺术本体论的角度来说，是出自二人转的丑角艺术。当初我们创作和研究辽宁喜剧小品时，大量吸收了二人转。像赵本山、潘长江等喜剧演员，本身都是二人转演员，我本身也是搞二人转的。我们东北小品与其他地方体现出不同，就是因为吸取了很多二人转的营养。二人转里有句话叫“三分旦七分丑”，丑角非常重要，它起到调节气氛、吸引观众等等作用。在传统东北二人转中，喜剧成分非常强，甚至于就应该直接归类于“喜剧”。经过研究我们认为，之所以喜剧成分强，是因为我们东北过去的先人条件是非常艰苦的，冰天雪地、豺狼虎豹、再加上战争和灾荒，生存条件很艰苦，于是人们在艺术中就不愿意再表现艰苦了，苦上加苦还怎么活呀！于是东北民间艺人在创作二人转时就把它定位在轻松、喜兴、幽默、俏皮的精神风格上。当然了，这不是说二人转中不表现贫穷和苦难，但表现的时候大多都用悲剧喜唱的手法。

说到了二人转的悲剧喜唱，有一出传统戏《**冯奎卖妻**》是个典型，故事说的是明朝末年的一户人家，丈夫叫冯奎，因为灾害年景，夫妻二人不得已要卖儿卖女。

可是卖女儿不值价，卖儿子又断了香火，夫妻二人十分为难，最后妻子挺身而出说还是卖了她自己。两口子要分离的时候，妻子嘱咐丈夫家里哪里还有一把米、哪里还存着两个铜钱，可就是在这样悲痛的场景下，愣是把这前来买人的夏老三感动得号啕大哭，结果他人也不买了，还出了钱帮助了冯奎一家。

这便是典型的以悲剧开头但是以喜剧结尾的东北二人转。这种悲剧喜唱的转折点往往在丑角儿身上。除了丑角对喜剧小品的锻造之外，在演出形式上，喜剧小品也借鉴和学习了许多二人转的做法。

崔凯：在形式上最直接的就是二人转的说口了。二人转的丑角也主要靠说口，“唱丑唱丑，全凭说口，不会说口，肚子里没有”。所以二人转男演员都会使用说口，我们喜剧小品都用二人转的说口，非常有特色、有韵律的语言。

有韵律的说口、丑角的生动表演，加上喜剧性的品格，这些被喜剧小品吸收的内容，其实也就是二人转最具亮点的艺术风格。

我们了解二人转，大多是通过喜剧小品，可对于土生土长的东北人来说，二人转的意义就非同凡响了。剧作家崔凯自己便深有体会：

崔凯：提起东北二人转啊，七十年代初期我在辽北地区工作，从事文艺创作，每年都要下乡体验生活。当时下去以后啊找了很多老艺人，学习和了解二人转，没承想一接触，我就深深被二人转迷上了。我发现在东北，农民对二人转那真是一往情深，辽北农民说他们有三宝，世世代代离不了：大米饭、镇痛片、二人转。你仔细想想这三样东西都是和他们生命有关的，饭吃饱了不饿，镇痛片可以治病止痛，二人转就是他们的精神食粮。我在长期和辽北人民接触中，才逐渐接触和读懂了一些二人转，我才觉得这些看起来不太起眼的、土里土气的民间艺术实在是太有灵气了。他是我们东北先人用生命和心血浇灌出来的土乡土色的山野之花。

为什么说东北二人转是一朵山野之花呢?

崔凯:要从艺术起源学说起就太复杂了,艺术发生的形态大致有两种,一种是兴于民间,一种是兴于庙堂。东北二人转就是发生于民间,土生土长的民间艺术,是劳动人民自己创造的,和劳动人民的生活息息相关,它接近300年的历史。300年来,它对我们东北的音乐、舞蹈、戏曲艺术都发生了很大的影响,也有人说它是东北艺术的母体艺术。比如东北很有名的吉剧、龙江剧都是从二人转里面发生出来的。东北二人转可以说是渗透到东北人灵魂中的艺术,只要是地道的东北人,祖宗八辈都是听着二人转长大的。如果你到了辽北地区唱个《**西厢**》开篇的上句:"一轮明月",肯定有人能接上下句。

这朵山野之花开遍了东北,在广袤的土地上还曾经分出过不同的流派。辽宁省曲艺团的相声演员五福星和灵童曾在一次节目中对这些流派进行了介绍:

五福星、灵童:它的这个表演讲究四个字:唱、说、做、舞,当然是以唱为核心的。在长期的发展中形成了这么几个派别:以吉林市为重点的东路,以黑山县为重点的西路,以营口和大石桥那一带为重点的南路,以黑龙江北大荒为重点的北路,而且各有各的特点。解放以后,这四路取长补短,除了还保留一些各自独到的细微差别之外,基本上是完全相互融合了。

就是这个自幼听着长大的二人转,这个在东北各地和而不同的二人转,维系着东北人的精神世界。那它又是如何与莲花落连上关系的呢?为什么东北人说到二人转的形成时总会带上一句俗话,叫"大秧歌打底、莲花落镶边"?这还得从中国历史上的一次移民运动说起。这次移民运动,叫"闯关东"。

明朝末年,被封为龙虎将军的努尔哈赤在东北揭竿而起,并且不断入侵辽东,大肆烧杀劫掠,不断将汉人屠杀或虏为包衣,使得大量汉人逃走或死亡,最后导致明王朝的灭亡。清兵入关后的第一个满族皇帝是顺治帝。当时中原动荡,在南方

还有明朝残存势力努力复国，身处北京的满清政权在有可能被覆灭的情况下，需要守住其可以退守的根据地，这片根据地就是当时被称作“满洲”的东北。

为了保护满洲皇室的“龙兴重地”和独占东北的经济利益，同时顾及风水价值和军事战略意义、限制各族人民往来，清统治者顺治皇帝下令沿着明代辽东边墙、盛京、宁古塔和内蒙古几个行政区的分界线上修筑了“柳条边”，以分隔东北和中原。什么是柳条边呢？就是先用土堆成宽、高各3尺的土堤，堤上每隔5尺插柳条3根，各根柳条间再用绳子连结横条柳枝，筑成篱笆，这就是“插柳结绳”。土堤的外侧，再挖掘深壕，用来禁止行人越渡。

这柳条边南起凤凰城，也就是今天的辽宁凤城，北到开原附近的威远堡，再折而转向西南，直到山海关与长城相接，全长约一千公里。柳条边全程都有驻兵把守，设有20个边门，盘查过往行人，凡进出边门的各族居民，必须持有官府发出的印票证明，从指定的关卡验证才能出关，否则就以私入禁地论罪。而这种印票除非有重大的事宜或者必要的经营流动，对普通百姓几乎从不印发，这也就基本隔绝了两地的人口往来。

之后虽然清朝政权逐渐稳定，但一直到康乾盛世，为了保住东北的满洲“国语骑射”风俗，防止满人汉化，康熙、雍正、乾隆都分别颁布了推行民族封禁的政策，造成东北人口锐减，出现了大量的无人区。

而与此同时，康熙年间开始实行“摊丁入亩”，取消人头税，放松对人口的控制，又导致关内的中国人口急剧增长，百十年间数量翻了一倍，人多地少的问题日渐尖锐，到了清朝中后期，黄河下游水旱灾荒频繁，饿殍遍野，此时东北却有静养了几百年的大片肥沃土地闲置，这使中原地区的农民铤而走险，涌起了闯关东的浪潮。当时清朝政府气数衰弱、大批灾民涌入，朝廷的态度是默许，从此“闯关东”成为社会上生活困难者寻求出路的广泛认知。

到了1860年，面对沙皇俄国在《瑷珲条约》之后掠夺外东北与库页岛领土，黑龙江将军特普钦上疏朝廷，呼吁开禁放垦，鼓励移民实边，这条上疏获得采纳。从此“闯关东”被合法化了。

老百姓说的“关东”是山海关以东的意思，一般也叫关外。到关外去的人，主要有现在的山西、山东、江苏、河北与河南几省的农民，其中山东和河北最多。闯关东后的移民在东北多做垦荒、打猎贸易、淘金、放山等生计以谋生，其间流传下了“山神”“金王”等等的传奇故事。而我们上次说到的河北武安落子，也随着大批

河北农民传入了东北地方，莲花落就这样流传到了东北，扎下了根。

初到东北的莲花落源自河北，河北唱得最多的莲花落就是我们上次说到的武安落子。武安落子听起来与东北二人转相去甚远，原因可能就在于二人转里还有另一个重要的因素，那就是**大秧歌**。

每到正月，在东北无论是城镇或村屯，都有秧歌队欢快活泼的唢呐声、锣鼓声。按旧时传统，正月初一家家户户都忙着拜年，一般从初二开始就要"跑秧歌"了。因为在年里，跑秧歌也以拜年贺喜为主。

目前我们所知道的，是东北大秧歌在清朝康熙年间，由流放到关外的徒囚中的艺人文士创作，他们将内地的戏曲歌舞带到东北。到了乾嘉时期，这种歌舞活动与东北人民的热情风格结合，形成了独具"稳、梗、翘"风格的秧歌舞。这个时期，恰好又和闯关东的时期几乎平行。

这种平行也恰好如同莲花落与秧歌分别在东北的生根发芽。

莲花落历史悠久，流布地域广阔，不但有着独特的形态特征，而且有着自己的嬗变规律，在一千五百年漫长的传承和流变过程中形成了一个庞大的音乐艺术体系。这个民间音乐系统涵盖了歌舞、说唱、戏曲等多种艺术门类。民间秧歌中本来就包含着莲花落。而且秧歌本身就是一种过渡性的，歌舞、说唱、戏曲几种形式杂陈的艺术。秧歌的这些特征正是莲花落，特别是彩扮莲花落所具有的。

而另一方面看来，莲花落本身就是秧歌中的节目之一。秧歌中的莲花落也具有秧歌的一般特征，比如它也使用扇子、手绢和花棍；也分别身着小旦和丑角两种装束；也在秧歌花会的小场中演出等等。鉴于莲花落本身就是秧歌节目中的一种形式，那么"秧歌打底，莲花落镶边"的说法，指的应该是莲花落这种艺术。莲花落是二人转的母体和源头之一。

不论大秧歌还是莲花落，如今都已经蜕变成了二人转。因为有秧歌和莲花落的水乳交融，互为因果，才使得二人转呈现出独特的艺术面貌：说它是戏曲，又不全是戏曲的戏曲，曲艺和歌舞的份量很重；说它是曲艺，又不全是曲艺的曲艺，戏曲和歌舞的成份也不少；说它是歌舞，又不全是歌舞的歌舞，戏曲和曲艺的特点突出。这是一种交叉的、边缘的艺术形式，是一种歌舞性、说唱性和戏曲性兼而有之的独特艺术形态。它相对稳定在了从歌舞、说唱向戏曲演变的过渡形态上。这就

是二人转艺术形态的独特性所在。

对于老百姓而言，它的艺术魅力就更直白一些，正如剧作家崔凯所说：

崔凯：它的魅力要用一个字说，那就是“土”。一方水土养一方人，一方人养一方艺嘛，那么这种乡土艺术它最主要的魅力就是和东北的劳动人民贴着心连着根，打折骨头连着筋。我还没有见到其他哪种艺术形式能像东北二人转这样和人民这样亲近这样知心，也可能它就是劳动人民自己创造的艺术，所以东北二人转不论是表现故事、塑造人物、使用语言，都非常讲究和老百姓不隔耳、不隔心，从来不板起脸来“教育”观众，所以在演出中反而与观众之间引发了非常强烈的共鸣，你要仔细研究二人转，就会发现二人转塑造的人物都是和劳动人民的人生观、价值观相一致的。劳动人民用他们自己的道德尺度打造出许多栩栩如生的人物留在了作品里。所以，东北人民也使得二人转成为了一种敢爱敢恨的艺术。

“似花还似非花”，这句话出自苏轼的《水龙吟》，实在是一句风雅辞藻，用它来形容二人转与莲花落的关系恰如其分、极富神韵。“似花还似非花”却极不适合用来形容二人转本身，因为二人转的美恰恰在于它的土俗，在于它毫不掩饰、毫不造作。莲花落曾经有过风雅的历史，最终却归于中国民间独有的质朴与妥帖，我们还有余地去回味莲花落传奇的历史，也还要继续寻找它在民间更华丽的转身，这些都让我们留到以后再说。



（本篇广播节目链接）

莲花落系列

天才编剧成兆才　评剧

莲花落系列要介绍的最后一个剧种，可能是所有莲花落剧种中名气最大的。各有特色的绍兴莲花落、武安落子和二人转，体现了莲花落艺术系统的不同侧面。而这个剧种，几乎是将莲花落的艺术化发扬至顶峰。人们对它熟悉程度之高、它的名气之大，让很多人不相信它原来也是莲花落。如果你发现你曾经听过这个剧种，或了解这个剧种，那就意味着其实你和莲花落是老朋友了。这个剧种，就是中国五大戏曲剧种之一的评剧。



小贴士

评剧，主要流传于中国北方的戏曲剧种，为全国人民喜闻乐见，位列中国五大戏曲剧种之一。清末，评剧在河北滦县一带的“对口莲花落”基础上形成，先是在河北农村流行，后进入唐山，称“唐山落子”。二十世纪二十年代左右流行于东北地区，出现了一批女演员。二十世纪三十年代以后，评剧表演在京剧、河北梆子等剧种影响下日趋成熟，出现了李金顺、刘翠霞、白玉霜等演员和流派。1950年以后，以《小女婿》《刘巧儿》《花为媒》《杨三姐告状》《秦香莲》等剧目在全国产生很大影响，出现新凤霞、小白玉霜、魏荣元等著名演员。评剧编剧、导演成兆才对评剧的蜕变与形成起到了十分重要的作用。

说到赵丽蓉，相信大多数人是熟悉她的，她在文艺界一直有"老来红"的雅号，意思是说她年轻时名气并不响，倒是年纪大了才出了名。让她博得声名的是她的小品，她和巩汉林合作的《英雄母亲的一天》《如此包装》《打工奇遇》《过年》等作品深入人心。然而在此之前，她一直默默耕耘的领域并不是小品，而是评剧。

赵丽蓉踏踏实实地做了四十多年评剧演员，在许多里程碑式的评剧剧目中担任角色，比如出演过《刘巧儿》中的大婶、《花为媒》中的阮妈、《杨三姐告状》中的杨母等等，几十年来一直是一个戏份重要的配角。一直当配角，除了她本身行当的限制以外，另一个貌似玩笑的原因可能来自她的搭档。她的搭档一直是主角，而且实在是一位太抢眼的人物。她的搭档叫新凤霞，也是一个旧时代出身的演员，苏州人，小时候学过京剧，后来改学了评剧。她是《刘巧儿》里的巧儿、《花为媒》中的张五可、《杨三姐告状》里的杨三姐。

赵丽蓉和新凤霞合作表演的评剧《**花为媒**》后来被拍成电影。评剧被拍成电影的剧目很多，这可能源于评剧是一个伴随着20世纪中国风云变幻的时局而兴盛的剧种，它接近普通话的语言、通俗流畅的唱腔、没有太多传统包袱的剧种背景，使得评剧的许多题材都来源于当时生动鲜活的生活。这种演着当下人生活、兴起于当下的剧种，是大多人很快就接受它的原因。也是通过评剧电影，许多人在荧幕里认熟了几位主要演员的面庞。所以迄今，当我们说起白玉霜、新凤霞、小白玉霜、赵丽蓉等演员时，大多不觉得陌生。

然而此刻，我们却要聚焦另一个人。他的名字在这些电影字幕中也出现过，只是大多数人或许都不曾在意。他是评剧演员，又不只是一个演员。他还会拉会弹、会编会改、会创作。评剧草创之初，他就隐退到了舞台的背后，成了编剧和导演。是他将对口莲花落改良为唐山落子，又推进成蹦蹦戏，最后升华为评剧。他一生都在推动评剧事业的发展，甚至毫不夸张地说，他是评剧史上的灵魂人物。他叫成兆才。

1874年12月20日，唐山市滦县一个贫苦的农民家庭迎来了一个新生儿，祖父成顺和父亲成永义，给他起名成兆才。祖父和父亲都是长工，家里只有4亩沙地和3间草房，家境极其贫寒，常常是吃了上顿没有下顿。成兆才童年起就没能逃脱做长工的命运。12岁起就给本村的大户人家放猪、打杂。

但这个小长工很快就在村里出了名，这不过几年工夫，孩子勤劳俭朴、聪颖机

智的秉性被村里的乡亲们看出来了，都常常夸赞他。乡亲们发现这个孩子还特别有艺术天分，横笛、板胡、唢呐等等乐器，只要交到他手上，不用多久他就能把玩出个名堂，真可谓是无师自通。

模样清秀的他还能给大家伙带来一个乐子。原来每年正月办花会，乡亲们都争着看他扮妞，那时候的秧歌里一个小旦一个小丑，都是男的来扮，他扮成小旦特别俊俏，总能博得好彩头。15 岁时他就成了当地有名的秧歌角。

成兆才并不满足于把玩乐器、或是花会里扮个角色。他年纪轻轻，却胸有大志，一直感到不识字很难有所作为。于是他多方留意，用可能的机会向一切识字的人学认字。18 岁时，本村“古槐堂”私塾聘请金秀才教书，成兆才便经常从窗户眼儿里偷偷跟金先生学识字，听讲《今古奇观》《聊斋志异》中的故事。很快他就学会了《百家姓》《三字经》《千字文》等启蒙读本，并在闲暇时以树枝代笔、沙滩为纸，练习写字，竟就这样通了文墨。

又过了一年他结了婚。为养家糊口，他拜莲花落艺人、民间雅号“金长腿”的金开福为师，学唱对口莲花落，并参加了二合班。之后，成兆才又随二合班以及另几个班社进入天津演出。

年景不好，滦县发生饥荒，随之又流行瘟疫，成兆才的父母相继去世，他只得弃艺还乡。守孝归守孝，生活还要继续，已然无法维持的局面，使得成兆才又随同族哥哥成兆文到喜峰口外唱莲花落行乞。

没过多久，妻子和两个孩子也染上瘟疫死去了，成兆才不胜悲哀、十分孤独。为了生活，他同叔父成永玉先后加入赵小斋和乐亭县的崔家班演唱莲花落，因为家里已经没有了人口，成兆才一心就在班里头了，除了当演员，他有时还领班、当箱倌，从此成了职业莲花落艺人。

成兆才勤奋好学，很快就成为一名能与西路莲花落著名艺人“西来顺”相媲美的男旦，深受滦州乡村集镇群众的喜爱，得了艺名“东来顺”。

天天泡在班里，成兆才深感两个人唱的对口莲花落节目单调，观众看着不过瘾，有水平的演员也发挥得不畅快。1900 年，始终不满足于现状的成兆才开始编写《**乌龙院**》的拆出剧本。拆出剧本，就是从别人家的正本戏中摘出一折一出或一个片段，移植到自己的剧种里，唱成一个完整的小戏。这出《乌龙院》，成兆才拆的是河北梆子的剧本，也就是从这出戏开始，成兆才开启了他的创作生涯。

这出戏最早在冀东农村演出，很受欢迎。成兆才的编剧，总以表现清末农村生活侧面为主，反映了农民朴素的道德观念和对美好、友善、和睦家庭的向往，所以在农村观众里特别受欢迎。从事剧本创作之后的第二年，成兆才开始与二合、庆顺、义顺等 9 个班社联合，再次由唐山进入天津，在法租界天福楼、下天仙和胡家坟等地演出新创新编的“拆出莲花落”，但很快就被官府以“有伤风化、永干力禁”的禁令驱逐出天津。

也就在那个时候，成兆才的继室张氏与张氏带来的幼子也死于贫病交加之中。成兆才家门不幸，内外交困，陷于一派悲苦。一连几年他不进城市演出，只在乡村断断续续地演一些戏。歇业期间，他当过酿酒工人、做过扛活儿、打过短工，也卖过香料“荷包”、锅盖等等，那些日子历尽艰辛，无意中也为他的舞台生涯和剧本创作积累了丰富的生活素材。

《马寡妇开店》是成兆才创作的，这出戏和另外几出大戏曾经救了拆出莲花落，也就是救了后来的评剧。

1908 年，光绪帝、慈禧太后相继死亡，百姓被迫戴着“双国孝”。期间，全国禁止戏曲活动，莲花落班社本来就是农民自筹的组织，经不起风吹雨打，纷纷解体了，莲花落艺人陷入绝境。成兆才察觉了周遭的变化，一到秋天时局稍有松动，他便会同任连会、张化文、张德礼等人聚集在滦县吴家坨张德礼家中，对拆出莲花落进行大胆改革。成兆才从剧本入手，创作了大型剧本《马寡妇开店》《告金扇》《六月雪》《秦雪梅吊孝》《刘伶醉酒》等等。

一时间，拆出莲花落不仅是“拆出”而演了，它还有了自己的大剧本，具备了本戏的模样，各个行当逐渐齐全。更要紧的是，除了保持莲花落的传统风格和唱腔，成兆才还大量吸收了秦腔、乐亭大鼓、滦州皮影的板式，使得刚刚建立起来的大戏行当各有所靠，特色鲜明。

1909 年正月，莲花落以新的姿态出现在冀东农村。成兆才和他的同行们在滦县吴家坨亮相演出《告金扇》《刘伶醉酒》等剧目，获得巨大成功。演出五天五夜，台前人山人海，压肩叠背。他们随即成立了庆春班，成兆才任编剧和演员。庆春班由滦县进入永平府，因为当地官府多次下令禁止莲花落演出，为混过官府耳目，庆春班以“平腔梆子戏”的名义在永平府演出了《马寡妇开店》《乌龙院》《鬼扯腿》三出文武俱全、唱作俱佳的剧目，博得官民称赞，打开了永平府禁地。

在京东庆春班影响下,“双国孝”期间解散的莲花落班社又纷纷组建,重新活跃起来。

同年4月,开明绅士王永富在唐山小山修建了“永盛茶园”。成兆才随班由永平府进入唐山,占用永盛茶园演出莲花落。有成兆才创作的新剧目,有班里金菊花等出色的演员,“庆春班”在唐山一炮而红,影响日益扩大,他们唱的“莲花落”被称为“唐山落子”。

庆春班在唐山站稳脚跟后,成兆才更是全力编写剧本。1911年辛亥革命爆发,成兆才受民主思潮的影响,不断有佳作问世,连续写出了《花为媒》《杜十娘》《王少安赶船》《占花魁》等借古讽今的爱情剧目,深受广大观众的欢迎。其间除了创作,成兆才还培养并大胆起用了任善丰、成国祯、金开芳等年轻演员。

随着庆春班在唐山唱红,经济收入增加,少数演员有了骄傲自满的情绪,并出现了赌钱、嫖妓的现象。成兆才洞察歪风,订下了班规十大条款,煞住了歪风邪气。其他班社也竞相仿效,由此评剧界的“法无偏见”自然形成。他还确定了共和班体制,从演出收入中支付园租、箱租,留公积金,其余按人头大小份分给大家。大小份由全体演员按艺术水平高低共同评议,根据演员艺术的发展情况,又随时评定调整,不吃死份,以鼓励演员力图进取。这些重要措施保住了草创时期评剧的根苗。

保住自己也要帮助别人。1917年,已到中年的成兆才在事业上也是如日中天。这一年,他又到天津演出,当时还有许多莲花落班社在津门献艺,但所演的还是“对口”或“拆出”的戏。成兆才的大型舞台戏使他们大开眼界,随之纷纷效仿。当时有个南孙班多次请成兆才给他们说戏,成兆才从不回绝,总是慷慨应允。最后还把《杜十娘》《打狗劝夫》《因果美报》《败子回头》四剧的剧本送给南孙班。

1918年直隶滦县高家狗庄地主兼资本家子弟高占英谋杀妻子,农家女杨国华不畏强权,为其二姐申冤告状。这个真实的故事被成兆才改编成了巨作**《杨三姐告状》**。这出戏里塑造了52个地位不同、性格各异的人物,每个人物不论主次,都有自己明显的时代、阶级和个性特征。尤其是杨三姐这个主要人物塑造得十分成功,她性格鲜明、形象丰满,是民国初年出现的典型农民形象。她的智慧、胆量和

顽强的意志贯穿于她每次出场的行动中，引起了观众的强烈共鸣。这出戏在艺术上粗犷、豪放、泼辣、明快，有浓厚的乡土气息和民族特点，在舞台上常演不衰。

1923 年成兆才又一次到天津演出。有了《杨三姐告状》《花为媒》《乌龙院》等一系列针砭时弊、借古喻今的名剧的“唐山落子”，早就和最初的“拆出莲花落”大异其趣。为了躲避莲花落的名讳而称为“平腔梆子”的“唐山落子”最终改名为“评剧”，取“评古论今”之意，画龙点睛地道出了评剧的精神内核。

1927 年，应老友孙洪奎之邀，成兆才加入了北孙班，任文戏教师和编剧。孙洪奎佩服成兆才的才学，成兆才欣赏孙洪奎的组织才能，二人志同道合，终日在一起商讨如何发展评剧艺术。成兆才在北孙班的三年，是北孙班的黄金时代，演出阵容庞大，新戏层出不穷，剧场前车水马龙，常常挂起客满的招牌，能买上一张戏票被认为是一件极荣幸的事。

正当北孙班对成兆才寄予更大希望的时候，成兆才不幸病倒在吉林丹桂戏院。染病期间，他写出了《洞房认父》和《烈女还阳》两个剧本。回乡后，1929 年 2 月 8 日病逝于故乡，终年 55 岁。

成兆才的一生是为民间艺术奋斗的一生，他为评剧留下了至少 102 个剧本，一个靠自学识字、没有上过一天学的农民，依靠着对莲花落的熟悉、对艺术本能的直觉和对这个社会最真切的感悟，创造出了一批构思大胆奔放、情节复杂多变、内容切中时弊的大型作品。他是一个天才的编剧，没有他，河北民间的莲花落只是全国莲花落中不起眼的一个而已；有了他，河北莲花落经历一次又一次的蜕变，成为了全国响当当的大剧种。他的每一次进步、每一份思考，都推动着莲花落的吐故纳新，最终见证了评剧的冉冉升起。



（本篇广播节目链接）

道情系列

大唐帝王与张果老　太康道情

中国戏曲中有许多品种虽然风格各异、形态多样，但有一个共同的特征就是娱人娱己，充满着纯朴的世俗气息。然而在中国还有另外一批戏曲品种，他们表面上风格差异更大，不论是在传播地域、语言、音乐等方面看起来毫无关联，然而实际上，却有一条如出一辙的精神命脉有如基因一般暗藏在深处，使他们带有了共同的标签。这个标签、这条精神命脉直接来源于我们中国的本土宗教——道教。接下来，我们就为大家带来"道情"系列专题，下面我们先说：太康道情。



小贴士

太康道情，流行于河南太康及周边地区，相传是源于春秋时期的民间戏曲艺术。太康道情剧目丰富，至今保留了三十多个曲牌、曲调，共包含三大类—五大品种的内容。三大类分为：唱腔、表演、音乐，五大品种是：声腔派系、表演程式、音乐体系、曲牌曲调和打击乐。太康道情这些类系的形成，有的来自道教内涵、有的沿袭自民间艺术，也有部分是受姐妹艺术的交流影响，最后形成太康道情的独特风格。太康道情，是由道情说唱向道情戏发展中的衍生产物。

《珍珠塔》里的"唱道情"一段可以算得是戏曲唱段中的名篇，《珍珠塔》在近代

的戏曲曲艺中也是一个广为传唱的题材。故事说的是河南方家世代做官。后因屡遭变故，家道中落。方家子弟方卿千里投奔襄阳，向姑母方朵花告借求助。不料姑母势利，见方卿落魄，冷言讽嘲：若能得中高官，愿头顶香盘，跪接方卿。方卿愤而离去。表姐翠娥贤淑善良，假托点心，将家中珍宝“珍珠塔”暗赠给方卿。姑爹陈培德深明大义，驱马追至九松亭，将女儿许配给方卿。之后情节曲折，当然也最终回到大团圆的美满结局。“唱道情”是情节进展到三年后，方卿得中状元，官封七省巡按，他乔装改扮重回襄阳，唱道情试探姑母，希望她幡然醒悟。不料姑母本性难移，方卿便随机唱着道情嘲弄了姑母的势利。

这个片段虽然短小，而且也只是存在于戏曲题材中的一个片段，但却恰好很有意思地为我们展现了道情的面貌，以及在《珍珠塔》题材广泛流行的明清时期，人们是如何看待道情的。

让我们用《珍珠塔》来做一番回想。方卿想要试探人心，讽刺势利眼的姑母，想到的方式和手段是道情。如果当时唱道情教化人心没有那么普遍，可能《珍珠塔》中的这个桥段可以是唱大书、打大鼓，并非一定要唱道情了。二来，如果道情并非道士所唱，方卿想唱道情也就不必非要打扮成一个素衣道士不可了。

零零总总的信息告诉我们，在当时，人们普遍认同道情本该是由道士一手打渔鼓、一手拍简板，并且以讲唱“讲道理、兴教化”的内容为主的一种演唱形式。

这个形式也并不是空穴来风，人们很早便在道教中找到它的源头。

唐太宗是一位特别热衷道教的皇帝，因为他喜欢道教，有唐一代道教十分风靡。当时，唐太宗奉道教为国教，他还身体力行，收集经卷、解读教义、遍访世外高人。传说有一位老人自称是尧帝时代的人，已活了三千多岁。他出入常乘着一匹白驴，驴头朝前，他脸面朝后，从不正着骑，却也日行万里。休息时，他便把这驴像纸一样折叠起来，搁在帽子里，要乘坐时就含一口水朝着纸片一喷，便又成了真驴。

唐太宗听说后非常想请他去宫中，见识一下道家神迹，看看这驴是怎么变成纸又变回来的。但这位老人始终不去。后来，经过了高宗时期到了武则天登上皇位时，又派人去请他，威逼利诱软硬兼施，老人不得已，便跟着使臣上了路。当走到一个名叫“妒女庙”的地方时，他又假装死去，直挺挺倒在路上，不一会儿，尸体也腐烂了。使臣无奈，只好如实向武则天报告，武则天也只得作罢。

一直到唐玄宗开元二十三年，一天唐玄宗听人报告说这骑驴老人还活在世上，并没有死去，便派使臣裴晤去中条山请他。裴晤见到老人齿落发白，很不起眼，有点看不起他。老人见状，便又来了个气绝身死，吓得裴晤赶紧焚香相求，这才苏醒过来，但仍然不肯进宫。唐玄宗闻奏后，认为裴晤办事不中用，又命中书舍人徐峤带玺书相请。

终于把老人迎进宫中，唐玄宗问他："先生得道者也，何故齿发衰朽如此?"意思说，你活了几千年了，是得道之人，怎么也会牙齿落了，头发白了？老人回答："我最当初是在齿落发稀时得的道，所以只好这副样子。今天陛下既然动问，不如把齿发都尽去了的更好。"说罢，把自己的头发拔了个精光，又将牙齿敲掉。唐玄宗忙说："先生何故如此？且去歇息。"但一会儿，老人又走了出来，面貌大变，黑发皓齿，完全是个青壮年的样子，唐玄宗十分惊奇。

唐玄宗十分佩服他，就授予他"银青光禄大夫"，赐号"通玄先生"。唐玄宗还有个也喜欢道教的妹妹，叫玉真公主。唐玄宗就想把她嫁给这位老人。不料，老人坚持不受，拿出一只蒙皮的筒子，边打边唱道："娶妇得公主，十地升公府。人以为可喜，我以为可畏"。唱完大笑不止，然后掏出纸驴，吹气成形，倒骑驴背，飘然而去。

此后，这位老人云游四方，他敲打的那个蒙皮的筒子就是后来的渔鼓，他唱着道理劝化世人的便是道情。这位老人便是大名鼎鼎的张果老，我们熟悉他倒骑毛驴的事迹，也熟悉他返老还童的故事，这位在民间家喻户晓的八仙之一，其实也一直被封为道情的祖师爷。

张果老的故事在民间口耳相传，这个传说中的"神仙会"与唐朝的王室发生关联并不是偶然，道教的兴隆却也正是在唐代。我们都知道唐朝是中国历朝历代中特别开放发达的时期，当时世界各地的人从陆路和海路进入中国。在唐代的宫廷中，各个民族的文艺表演争奇斗艳。也恰恰是这个时期，作为统治者的唐太宗一方面欣赏着眼前的热闹景象，一方面却十分热衷于一个朴素纯净的、十分入世的、发源于中华本土并且是汉族原生的宗教——道教。唐高宗甚至命令乐工定制出了一个"道调"，这是一种特殊的音阶，专门用来祭祀老子时使用。

也许正是因为唐代的开放，当时佛教从印度传入中国也已经有了一定的年限。唐代的佛教寺院中有一种叫作"变文讲唱"的形式，就是把佛教中用梵文书写

记录的教理教义翻译成老百姓听得懂的话，甚至敷衍一个故事把教义演出来。为了维护道教的地位，争取信徒，道士也开始在道院里大唱道经故事。为了招徕更多的听众，又采用民间故事和历史传说故事来演唱，逐渐将道院里的说唱传至民间。

不论是佛教还是道教，用这种表演的形式实际上是在拉拢各自的信徒。后来有人总结说唐代三教并立，"道家唱情，释家唱性，儒家唱理"，道情便是此时应运而生的产物。唐代起，把道观内诵咏的"经韵"唱出来，曲调摘选了《承天》《九真》等道曲。文体为诗赞体。后来吸收了词调、曲牌，演变成为民间布道时演唱的"新经韵"，人们也叫它"道歌"。

回顾方卿的"唱道情"以及由张果老的掌故所引发的一系列对道情的探源，你可能会突然发现，道情是一个很复杂的东西。它源自道教，却好像早早地就脱离了道教；可当你说他不属于道教时，它的名字、它的意思、甚至它的唱段又会若即若离地牵着道教。

比如我们今天所说的太康道情，在道情这类剧种中被推举为最原汁原味的一个，但是它的从业者没有一人是道士，表演形式也早已不是单人自打自唱了。表演的故事甚至没有道教的内容，更不提有任何道教"经韵"的内容。如果不说它是道情，可能这就是一个流行在河南地方，用河南话唱小调来演故事的剧种，那它怎么就偏偏能叫作"道情"呢？

再说开去，不论是那个方卿，还是后来那些唱太康道情的人，你可以不是道士，却也能唱道情。同样是宗教体裁，佛教里的法曲就不是随便谁都可以唱的，法曲也没有变成曲艺或者戏曲。这么看来，道教似乎显得有些不太严肃，我们来听听上海音乐学院道教科仪音乐的研究专家刘红[①]教授是怎么说的：

刘红：道情和道教的关系，我们其实是从历史渊源的关系来看待的，虽然说我们今天在追溯和谈论道情的渊源时，是把它和道教的内容、表达形式，特别是经韵、道曲联系在一起，但问题是，道情最初作为道教经韵的唱诵方式来表达道教故事和教义，已经是远在唐朝的事情了。从唐

① 刘红，上海音乐学院教授、博士研究生导师、上海音乐学院"中国仪式音乐研究中心"副主任、《大音》学刊副主编、香港道乐团团长、艺术总监。

朝的道情到今天还能看到的道情，那么长的时间，发生了无数的演变，不论是道士在道观中唱道情，还是民间把道曲从道情中拿来唱，我们都无法说如今看到的道情就是唐代当时的道情了，也无法说如今看到的道情是历史上道情的完整面貌了。需要强调的是，道情虽然出自道教，但在流入民间以后，反而是和民间的东西结合得更紧密。虽然我们在很多连本道情中看得到神仙故事、道教经卷等因素，但其实民间的元素更充沛，甚至发展出了戏曲的形式，叫道情戏。所以，今天的道情已经不是以表达道教内容为宗旨或目的的了，而是夹杂着道教印记的完全世俗化的形态。这是道情的基本情况，它是由宫廷走向民间，但在民间中又保留着宫廷痕迹的一种戏曲。举个例子，道情中至今使用的渔鼓和简板就是道教法器，这就是它保留道教元素的例证。

另一个值得关注的问题是，在唐朝的时候，道教当中的两大教派天师道、正一道有序传承，但金元时候出现了一个全新的教派，就是王重阳的全真道，它是一个融合了儒释道三家思想的教派，和原先的两大教派有比较大的不同，而且全真派特别讲究自我修炼。而金元时期原先的正一道还在延续，由此可见，道教系统在不同的历史时期也经历了很大的裂变与融合。因此我们今天讨论和看待源发自唐代的道情，以及道情与后来世俗民间艺术文化的交融时，应该注意到道教本身的这些转变因素。这些变化特征对道情的演变也有隐性和显性的影响。

也许正因为是本土宗教，道教才会和本土的民间发生千丝万缕的交集，而这些交集摆在一起竟显得那么严丝合缝。道情的宽泛和包容正像道教中说“道生一、一生二、二生三、三生万物”那样，是缘于同一的，又是包罗万象的。这么看来，这个被誉为传承最规矩的太康道情，反倒成了道情一类中最刻板的一个了吧。


（本篇广播节目链接）

道情系列

成吉思汗与丘处机　陕北道情

道情与道教有着深刻的历史渊源，上篇我们提到了传说中道情是由道家神仙张果老传于世间的一种艺术。道教从来就不缺传说，作为一种本土宗教，它有着非常漫长的传说史；而作为一门显学，能让我们看到并体会到的历史可能就没有传说的那么遥远了。道情是如何从道教里分离出来的？道情的多元形态因何而起？许多问题像线团一般缠绕在一起，而解答的线头恰是在我们今天要说的一种道情中，那就是陕北道情。



小贴士

陕北道情，原名清涧道情，是陕北地区汉族戏曲剧种之一，后因甘肃的“陇东道情”和山西的“神池道情”流入陕北，形成了“三边道情”和“神府道情”，故统称为“陕北道情”。传统的陕北道情与当地的民歌、眉户、秧歌等艺术形式有密切关联，最早以坐唱形式演出。二十世纪三十年代中期，因为红军长征到达陕北，使陕北道情进入新的发展阶段。道情艺人在传统道情的基础上，于横山等地创造出一种新道情，因常常演出反映陕甘宁边区人民革命斗争生活的现代戏，故被群众称为“翻身道情”。如今，陕北道情成为道情中包容性极强的一种，融合了道情艺术在形式与内容等各方面的传统风格和当代要素。

"太阳一出来呀满山红,共产党救咱们翻了身。"这首由延安鲁艺文工团的文艺工作者于 1942 年创作的歌曲叫《**翻身道情**》,有着浓郁的时代气息,相信上了些年纪的人对这首歌都不会太陌生,经历过那个时代的人也许会有强烈的亲近感。这首歌令人回想起那片红色热土,想起那场激情澎湃的秧歌运动。

秧歌运动是什么呢?说得抽象一些,那就是一条通路、一个途径或者说一件武器。从五湖四海的城市来到延安的文艺工作者们,通过学习和领会毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》,用秧歌运动来打破一些隔阂:那些他们习以为常的城市思维与当地群众思想方式的隔阂,那些早先的文艺教育背景与广大工农兵文艺需求的隔阂,如此等等。通过秧歌运动,艺术趣味和欣赏习惯趋于一致,文艺工作者们怀揣着的革命激情有了可以挥发的载体,活跃的艺术理想与复杂的革命现实找到了握手的契机。

在深入民间寻找大家喜闻乐见的艺术形式时,秧歌作为最具代表性的一个被推举出来,于是这个运动被命名为"秧歌运动",其实除了秧歌,伴随着整个运动的还有对广袤的陕甘宁地区各种民间艺术形式的挖掘和整理。1943 年,在创作一出叫作《减租会》的秧歌剧时,文艺工作者们又一次下乡采风,当他们听到陕北道情那酣畅淋漓的音调时,决定要利用这一音调写出一首歌颂贫苦人民在共产党的领导下翻身做主人的新"道情",于是便有了一首名为《翻身道情》的作品。

为当时陕甘宁地区原生的各种艺术形式做翻新工作,使它们为革命工作服务,也属于整个秧歌运动的一部分。现在说到《翻身道情》,人们大都觉得它是一首歌,或者感觉它像是道情中的一个种类。而实际上,翻身道情由陕北道情脱胎换骨而来,它保留着陕北道情的许多艺术特征,它的背后是一个由山西的神池道情、甘肃的陇东道情和陕北的清涧道情共同糅合而成的艺术品种,这是一个在历史的断层中被赋予了复杂状态和深刻内涵的道情古迹。

陕北道情还真像是一处文物古迹一般,因为"陕北道情"四个字是外乡人给它的名字,当地老百姓管它叫"黄冠体"。黄冠体三个字听起来都不太像一个剧种,而当地百姓确实就这么称呼。那什么是黄冠体呢?黄冠,就是黄色的发冠,一种用金属或木头制成的用来收束头发的东西。以前是道士戴的,颜色大多为黄色,后来用黄冠代称道士。黄冠体,就是模糊地指这是用道士所唱的文体或形式来表演的艺术。

要是黄冠体三个字只是指代道士,这对于陕北道情就不稀罕了。巧合的是元代

有一种民间流传的歌唱形式叫“散曲”，也就是我们平时说的“唐诗宋词元曲”中的那个“元曲”。它的形态有点类似于我们今天说的艺术歌曲：由文人和艺术家共同完成，篇幅短小，或抒情或写景。就是在元曲的风格类别中，有一类居然也叫“黄冠体”。

元曲中的黄冠体专门指那些体现着道家飘逸超脱风范的曲子。更巧合的是，在元曲中，黄冠体占有很大的比例。而元代，又正是道教的教派组成发生重大转变的时期。黄冠体、元曲、道教，它们之间发生了什么？这几股力量汇聚在一起，于道情又意味着什么呢？我们还得从宋末元初江湖上的传说开始……

金庸笔下的那场“华山论剑”，他力挫四绝，夺得“天下第一高手”之称，同时得到了道家至高的武学宝典《九阴真经》。他早年是抗金英雄，事败后在终南山出家修道，在武林中享有“天下武学正宗”的美誉，临终前更以“一阳指”重创“西毒”，使之数十年不敢踏入中原。他，就是武侠小说中的江湖传奇人物王重阳，也是历史上真实存在过的全真道创始人王重阳。

王重阳创立全真道的时候，提出了“三教合一”的思想，主张清修和内功，这与东汉传承下来的正一道风格迥异，全真道也因此成为了道教的重要教派。

王重阳有七位嫡传弟子，世称“全真七子”。王重阳死后，全真七子在北方广泛传播全真教，并且各立支派，马钰的遇仙派、丘处机的龙门派、谭处端的南无派、郝大通的华山派等等。这其中又以丘处机和他的龙门派影响最大。

丘处机掌教时期，正值宋金对峙、蒙古帝国南侵之际，政治格局巨变，局势错综复杂。作为全真道教主的丘处机社会声誉日益高涨，他的影响不断扩大，使得金朝统治者、南宋王朝以及创建蒙古帝国的成吉思汗都认识到丘处机的价值，都向丘处机发出邀请，期待着与他商讨治国安邦之策。一场围绕他的争夺开始了，而久居世外的丘处机早已洞晓天下之事，在南宋、金朝和蒙古帝国之间做出了抉择。

金朝宣宗和南宋宁宗的邀请都被丘处机婉言谢绝了。恰在此时，远在中亚战场征战的成吉思汗也遣使诏请丘处机。成吉思汗曾两次派遣使者至丘处机处，可是丘处机隐居山林，深居简出，避而不见。成吉思汗求贤若渴，不肯放弃，于蒙古成吉思汗十四年第三次派遣近侍臣刘仲禄备轻骑素车、携带手诏再次诏请丘处机出山，演绎了自三国以来又一个帝王虔诚躬迎、礼贤下士的故事。

成吉思汗诏请丘处机的目的非常明确，一是为了求取长生之术，二是为了安民抚众，三是他看中了丘处机作为道教领袖的声望和地位，以及他那套抚众安民的道家学说。成吉思汗在手诏中向丘处机讲述自己的行为都是按照全真道教旨

去做的，以及他聘贤辅政的迫切心情，于是刘仲禄以宣差便宜使的名义奉召前往中原敦请丘处机。

成吉思汗不远千里三派朝臣诏请丘处机出山的举措终于打动了丘处机，他早已算定了蒙古帝国的气数正盛，又看到了成吉思汗求贤若渴的诚意，决定应召西行拜见成吉思汗。蒙古成吉思汗十五年正月十八日，丘处机率领赵道坚、宋道安、尹志平、李志常等十八位高徒从山东启程北行。风餐露宿近四十天后，于二月二十日抵达当时的燕京，也就是今天的北京。当地官吏、士庶、僧道纷纷前往卢沟桥迎接这位大汗请来的神仙，而蒙古燕京行省长官石抹咸得卜亲自为丘处机安排了食宿。

抵达燕京后，丘处机才获悉成吉思汗已经率蒙古大军西征，根本不在漠北草原，离燕京更是越行越远了。已经年过古稀的丘处机不想西行，希望在燕京等大汗东返后陛见，并自草《陈情表》奏请成吉思汗裁决。成吉思汗非但不允，反而再次下诏恳切催促丘处机西行。一年之后的二月八日，丘处机不顾年迈体弱，率弟子踏上万里征途向塞北高原挺进。历时四年，终抵达西域大雪山之巅，在兴都库什山，也就是今天的阿富汗境内谒见了成吉思汗，那一年丘处机已经年近八十了。

丘处机应召西行的目的在他出发前赠给朋友的诗中明确地写道：

十年兵火万民愁，万千中无一二留。
去岁幸逢慈诏下，今春须合冒寒游。
不辞岭北三千里，仍念山东二百州。
穷急漏诛残喘在，早教身命得消忧。

从诗中，后人恍然大悟，丘处机不远万里西行的目的是为了以道教教义和个人魅力劝说成吉思汗，助他成就政权，最终保全千万中原百姓免受屠戮。

当成吉思汗见丘处机果真是仙风道骨、气度不凡时十分欢悦，立即设宴款待丘处机师徒一行，并且开门见山地向他讨要长生之术和长生不老药。丘处机坦诚地直言："但有卫生之道，而无长生之药。"意思说，世上并没有长生不老的药，却有保卫生命的道理和办法。成吉思汗对他的坦诚格外赞赏，又问起统一天下之策，丘处机回答说："欲一天下者，必不嗜杀人。少杀戮，减嗜欲，敬天爱民"。丘处机提出的主张，成吉思汗都欣然接受。

丘处机在成吉思汗身边待了一年之后，自阿富汗经北印度回归中原。虽然当时战事仍频，成吉思汗还是派出骑兵五千予以护送。为了表达对丘处机的尊崇，临别之际，成吉思汗还赐予丘处机"金虎符"，诏免道院及道众一切赋税差役。成

吉思汗命燕京行省将原金朝的御花园赏给全真教建造宫观，这就是今天的北京白云观。从此，丘处机得以弘扬全真教，广建道观，掌管天下道教，取得了蒙古国国师的地位。丘处机凭着成吉思汗赐予的虎符和玺书，解救了大量被奴役的中原人，使数万被蒙古贵族掠夺为奴的人重获了自由。

丘处机仰仗着一句“少杀戮，减嗜欲，敬天爱民”免去了许多中原人的劳役之苦，这就是传说中的“一言止杀”之功。

有了这段过往，为了统一中国的大业，元太祖成吉思汗、元世祖忽必烈都信奉道教为国教，尊奉道长为国师，他们对宣扬汉族统治的戏曲予以禁止，但对道教的神仙道化戏却很少干涉。

正因此，在元代的杂剧中写八仙故事的戏特别多，黄冠体在元曲中占到了四分之一。此时，已在民间广为流行的道情也进入了一个新的发展时期，由坐班清唱发展成为广场演出，并在原有的基础上又增加了皮影，成为有人物、情节的对唱表演，终于呈现了作为戏曲剧种的雏形。

也是从这个时候开始，以王重阳和丘处机兴立的全真派道教和他们儒释道“三教合一”的思想在元代蓬勃发展。就像丘处机曾以一言止杀之功救了中原人一样，在元代被列为低等人的中原人把许许多多汉族民间艺术保护在了道教文化之下。于是在这个非常具体的道情当中，道教以外的故事越演越多，不是道人的道情演员也越来越多。元代是道教发展的契机，也是道情艺术界限模糊的开始。

对于现在的大多人来说，陕北道情更像是陕北文化的一部分：梆子的音色，老腔一般的紧打慢唱，家长里短的戏剧情节；也或许像当地人自己认为的那样，陕北道情已经摇身一变成了翻身道情，再也不可能变回到过去的样子。然而，一个叫作黄冠体的名称，让陕西道情把我们引进了一场关于道教与华夷文化的历史过往中，而那些关于“华夷”的偏见被道教巧妙地遮掩，一种圆融的文化姿态体现在了这个叫作道情的艺术之中。



（本篇广播节目链接）

道情系列

八仙过海和渔鼓制造　沔阳渔鼓

我们通过太康道情、陕北道情，大致了解了道情这一艺术种类的历史成因和艺术风格，讲了道教与道情的关系，讲了黄冠体的由来，讲到了张果老在唐代唱道情的传说，也讲到了元代成吉思汗和全真派掌门丘处机关于道教的故事。道情，伴随着道教在中国政教领域的衍生，深刻影响着中国民间的传统艺术。道情的名字发生了一系列改变，这些改变使得它与道教宫观中的道情更加疏离，同时又与道情的文化实质更为恰切。渐渐地，道情体现出了它作为曲艺和戏曲的具体形态，比如今天要说的这个沔阳渔鼓。



小贴士

沔阳渔鼓，又称湖北渔鼓、道情渔鼓、筒子腔等，是湖北省流行最广、最为群众喜爱的曲艺走唱形式。沔阳渔鼓职业艺人代代相传，并有丰富的传统曲目和唱腔。沔阳渔鼓在二十世纪五十年代更名为湖北渔鼓，并且传遍湖北全境，但长期以来，各地方唱沔阳渔鼓仍然沿用沔阳话，保持着浓厚的民间乡土气息。它以粗犷、高亢的唱腔，给听众留下了深刻的印象，在中国民间艺术史上久负盛名。

前两回已经说过，元代以后，在民间广为流行的道情进入了一个崭新的发展

时期，由坐班清唱发展成为广场演出，在原有的基础上增加了皮影，成为有人物情节的对唱表演，并且初步具有了作为戏曲剧种的雏形。

这种雏形包含了相互关联的两种形态，一种延续了道情里边喜欢用一支支固定曲子来演唱的习惯，也就是曲牌体的样子，逐渐变成了戏曲，擅长演故事，这种情况以北方的道情为主，大多也保留着“道情”的名字；而还有一种是把道教中的诗赞体，也就是上次我们说到的黄冠体继承下来，以规律的韵文说理格致，写景寄情，发展成了曲艺的样态。这种情况以南方为主，有不少就改名叫了“渔鼓”。

沔阳渔鼓大体上属于后者。说到这件渔鼓，是几乎所有道情类的戏曲曲艺都会使用的。一个剧种把名字也改成渔鼓，是为了突出它的重要地位，体现出道情逐渐由道家的一种宗教传播工具演变为世俗艺术品种的倾向。

沔阳渔鼓在选材上有讲究，老师傅会尽可能选用节眼少的竹子，一般是楠竹，将里外刨空打磨光滑，等竹筒干了以后在表面涂上桐油。最后在一端蒙上猪皮、羊皮或油膜，两段箍上铁圈，一件渔鼓就算做好了。所谓油膜，就是猪膀胱或猪心脏外面的一层黏膜，这层膜必须薄而透，面积也要足够大，才能绷住整个竹筒。

渔鼓为什么是这个形状？它的外面为什么要覆上动物内脏的黏膜？渔鼓在道情里为什么如此重要？传说这还和八仙有关。

这天，八仙兴高采烈地来到蓬莱阁上聚会饮酒。酒至酣时，铁拐李意犹未尽，对众仙说：“都说蓬莱、方丈、瀛洲三神山景致秀丽，我等何不去游玩观赏？”众仙激情四溢，齐声附和。吕洞宾说：“我等既为仙人，今番渡海不得乘舟，只凭个人道法，意下如何？”众仙听了，欣然赞同，一齐弃座动身而去。

八位仙人聚到海边，个个亮出了自己的法宝。逍遥闲散的汉钟离，把手中的芭蕉扇甩开扔到大海里，那扇子大如蒲席，他醉眼惺忪地跳到迎波踏浪的扇子上，悠哉悠哉地向大海深处漂去。清婉动人的何仙姑步其后尘，将荷花往海里一放，顿时红光四射，花像磨盘，仙姑亭亭玉立于荷花中间，风姿迷人。众仙谁也不甘落后。吟诗行侠的吕洞宾、倒骑毛驴的张果老、隐迹修道的曹国舅、振靴踏歌的蓝采和、巧夺造化的韩湘子、借尸还魂的铁拐李纷纷将宝物扔入海中。瞬间，八仙过海，各显神通，悠然地遨游在万顷碧波之中。

八仙遨海，滔天巨浪震动了东海龙王的宫殿。东海龙王急派虾兵蟹将出海查巡，方知是八仙各显其能，兴海所为。东海龙王勃然大怒，率兵出来干涉。八仙据理力争，与东海龙王抗辩。正当东海龙王怒不可遏，要请来南海、北海、西海龙王，一同制伏众仙时，恰巧南海观音从此处经过，便出面制止，八仙拜别观音，各持宝物，乘风破浪遨游而去。

一条金色鳌鱼不服八仙在自己的地盘耀武扬威，发誓要替龙王出这口恶气，等八仙过海归来之时，故意隐匿于海中兴风作浪，浪花溅湿了汉钟离的衣服。八仙过海各显神通，其他仙人在海上都如履平地，偏偏汉钟离被这鳌鱼打湿了衣服，好像自己的法力不够似的，心中十分不快，心想你这虾兵蟹将故意小打小闹有何意趣？再一想，便明白了，原来是为了之前的事情耿耿于怀念念不忘呢！既然不服就应当出水迎战，这等阴暗的手段算得什么？！一时非常恼怒，便以迅雷不及掩耳之势拔剑斩了躲于水下的鳌鱼。一剑了结了鳌鱼，汉钟离很是得意，拿着这条鱼反复观看，霎时间灵机一动，动手解剖起这条鳌鱼来。他先抽出了鱼骨，又取下了鱼皮，把鱼皮整个裹在了鱼骨头的外面，制成了一个管状的乐器，用手一拍，声音空灵而又清脆，汉钟离很高兴，给这件就地取材的乐器取了个名字，叫"渔鼓"。

渔鼓做成之后，正好碰上王母娘娘开蟠桃会，"八仙"又一次相约出发，赶来为王母娘娘祝寿。韩湘子吹玉箫，吕洞宾击云板，汉钟离拍渔鼓应节而歌，真是"此曲只应天上有"。王母娘娘正兴致勃勃地赏乐，这九天仙乐飘向四海，正在做弼马温的美猴王孙悟空睁定睛一看，原来是众仙为王母庆寿。孙大圣见王母娘娘这老婆子没有请他，决心好好地砸一砸这场子。说时迟那时快，孙大圣一个筋斗翻到寿堂之上，举起金箍棒就打，一棒正好打在了汉钟离的渔鼓之上，渔鼓被打了个粉碎。

汉钟离又恼怒又无奈，可这弼马温是惹不起的主，也只好作罢。祝寿宴席散后，吕洞宾取了一根天庭的仙竹化作凡人来到民间，把鱼骨头做的渔鼓拿给人间名匠鲁班看，让他用竹子依样制作渔鼓。鲁班接到仙竹，将竹尖给作了钓鱼竿，竹蔸作了卦，取仙竹中间三尺九寸的一段做了渔鼓。吕洞宾接过这三样东西，现了真身返回天庭。王母娘娘见了这三件东西也好不欢喜，把竹尖做的钓鱼竿抛给了姜太公，把竹蔸做的卦分给了人间的道人们，这渔鼓自然是要还给汉钟离的。为了防止炸裂，王母娘娘将她的两个手镯箍在了渔鼓的两头，又用裙带系在渔鼓上

作背带，让吕洞宾转交给汉钟离。从此，竹质渔鼓便取代了骨质渔鼓。汉钟离拿到这件改良的渔鼓，欢天喜地地回去了。竹子做的渔鼓就这样保存下来，流向了人间。

直到如今，沔阳渔鼓一直有两种形制，一种流传于湖北境内，是由一整段竹子做成的，民间叫作“渔鼓筒”；还有一种是在整个江汉流域流传的，由两段竹子做成，叫“两截头”，它不仅携带方便，且因中间可以伸缩，适应了艺人嗓音的高低。渔鼓由骨质变为竹质，由一节变为两截，这是渔鼓道情史上的一大变革与进步。关于这个两截头的来历，道情艺人也有说道。他们说孙悟空本来不信道情不道情的，大闹天宫时又将仙竹做的渔鼓拦腰打成了两截。吕洞宾修整渔鼓时，将两截渔鼓的断面磨平，把王母娘娘的手镯从两端取下，套在中间衔接起来。从此渔鼓筒变成了两截头，长度也由原来的三尺九寸变成了现在的三尺八寸。

说来有意思，最先唱道情的是张果老，最先发明渔鼓的是汉钟离，但人间却常常奉吕洞宾为道情先祖。因为拿着仙竹到人间来做渔鼓的是吕洞宾，一而再三修好渔鼓的是吕洞宾，当年最常回到人间来点化众生的还是吕洞宾。

道情的意韵在于它和中国人的人文气质息息相通。比如中国人特别看重“气”，气质、气场、气派影响着普通人对一件事物的判断，而民间为什么最喜欢吕洞宾呢？因为他的“气质、气场、气派”最符合民间对仙家的想象，也暗合了中华民族的许多世俗人情。你看，吕洞宾修习方术，得道成仙，这是道教修仙长生的思想。成仙之后则要“度尽天下众生”，又是大乘佛法的精髓。而礼乐兼通、乐于助人的所作所为，又是儒家思想的反映。

吕洞宾时常出现于酒楼、茶馆、饭铺吃吃喝喝，走后留下仙迹。他放浪形骸，不拘小节，好酒能诗爱女色，曾经“**三戏白牡丹**”所谓“酒色财气吕洞宾”，使这位仙人更富有人情味，赢得了百姓喜爱。而同时，吕洞宾修行出走之前的儒者经历，以及他饮酒、赋诗、追求山林的情趣，更适应了中国文人的口味。

他成仙之前的故事，使他与钟馗一样，成为失意知识分子的神仙代表。这种由郁郁不得志而看穿世事，或经历大起大落之后超然物外的过程，在中国的知识分子阶层不断重复，这种气质也凝结在了南传的道情文化中。最鲜明的代表便是郑板桥。



老渔翁，一钓竿，靠山崖，傍水湾，扁舟来往无牵绊。沙鸥点点轻波远，荻港萧萧白昼寒，高歌一曲斜阳晚。一霎时波摇金影，蓦抬头月上东山。

这便是郑板桥从30出头就开始琢磨写作，到50岁才完成的“道情十首”，人们现在称这十首曲子为“**板桥道情**”。如果我们回顾郑板桥的一生，会发现他的许多行迹和风骨与吕洞宾相差无几。

听板桥道情和沔阳渔鼓，会觉得他们相差甚远。的确，道情自从元代以后，参与并融入了世俗的文化生活中，当年有许多汉族的戏曲文化也流入道情的领域，使得道情在艺术趣味上也开始分流，板桥道情和沔阳渔鼓正是两种分流的代表。

一部分像板桥道情，继承的是道家飘逸的神韵，为的是讲道理、抒发情志，哪怕吸收了民间的小调小曲，也会以特别具有道家意味的华彩文章来润饰。这种有道家风骨的道情，后来被总结成了“道情调”。除了像太康道情这样的道情类曲种会运用外，还广泛应用在了其他戏曲中，比如我们听过的锡剧《珍珠塔》的方卿道情，或者越剧、淮剧、扬剧中的道情段落。还有一部分便是像沔阳渔鼓这样，打着渔鼓和简板，用道情的形式演唱着世俗的故事，毫不忌讳地向其他民间艺术靠拢，越来越倾向于变成一种独立的戏曲或曲艺。

仿佛是一种心照不宣和约定俗成，但凡叫了“渔鼓”的道情一定更倾向于世俗的人情，他们大多继承了道情艺术的形态，而挥发着世俗的气息；叫“道情”的道情复杂一些，有的和渔鼓一样，还有的则十分强调道教的神韵。然而什么是道教的神韵呢？说着说着又像是回到了“渔鼓”那一类的道情中。这便是道情最有趣的地方，也唯有像道教这样的宗教，才会在艺术、宗教、世俗和人文之间如此频繁而又自在地穿梭往来。



（本篇广播节目链接）

道情系列

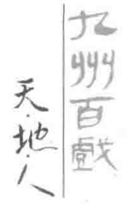
飞出道教成艺事　河南坠子

讲过了道家、道教、道人、道乐以及道情的乐器、流派、剧种发展等等，在这个系列的最后要为大家带来一个看似和道情毫无关联的曲种。它的表演形式、音乐来源、甚至剧目和风格看似都与道情无关，然而不论是业内还是圈外，在说到这个曲种时都不会漏了它与道情之间的渊源，我们会说，它是深受道情影响的艺术品种。这种状态还存在于许多其他剧种中，这也使得传统戏曲中有一批宏观意义上的道情类戏曲，那么到底什么才算是深受影响呢？这种所谓的影响和渊源体现在哪里？通过对这个曲种的解读，我们一定能够更具体地看到原因。它是这个宏观道情类别中的典型，那就是河南坠子。



小贴士

河南坠子，由流行在河南和皖北的曲艺道情、莺歌柳、三弦书等结合而成，诞生至今已有一百多年。流行于河南、山东、安徽、天津、北京等地。因为主要伴奏乐器为“坠子弦”，也就是今天所说的坠胡，且用河南语音演唱，所以称之为河南坠子。表演形式通常为一人演唱，左手打檀木或枣木简板，边打边唱。也有两人对唱的形式，一人打简板，一人打单钹或书鼓。还有少数为自拉自唱。唱词基本为七字句。河南坠子初期大多演唱短篇，也有部分演员演唱长篇。郭成德、薛玉湘、赵明堂、刘宗琴、乔清秀等一批大师前赴后继地改良并发展了河南坠子，使之成为在北方地区有较大影响力的曲种。



说河南坠子绕不开坠胡，坠胡是河南坠子最主要的伴奏乐器，如果你听过民乐曲《**大起板**》，一定对这件乐器的音色记忆犹新。坠胡的声音听上去有些沙哑，高亢中带着柔和，明亮里透着些哑光的色彩。河南坠子的形成和得名都离不开这件叫作坠胡的乐器。没有坠胡就没有河南坠子。

坠胡是怎么来的？民间有一个模糊的说法。在清代雍正四年，皇帝御旨取消了乐工的户籍，被撤掉乐籍的宫廷艺人一时成了平民，他们大多流落到民间卖艺。有一天，一个艺人的小三弦被老鼠咬坏了蒙在琴身上的蟒蛇皮，可是马上就要演出了，情急之间，他用薄薄的桐木板代替，又把胡琴的弓子夹在两根弦中间拉奏，发现不仅音色好听，还能模仿人的哭声笑声，十分逼真，坠胡就这样产生了。

河南坠子的艺人中间则流传一个更为具体的说法。

在河南，有一个大约形成于元末明初，曾流布于河南各地的曲艺叫作三弦书。豫西、南阳一带的艺人唱三弦书多数用蒙皮面的大三弦，而仪封一带则多用木面的小三弦。仪封三弦书传到清朝嘉庆年间时出了个学徒叫乔治山。

乔治山是开封城东招讨营镇人，从小随师父在开封唱“三弦”。学徒期间夜里没事，他便用马尾做个弓子在三弦上拉着玩儿。他感到声音很好听，后来还慢慢地拉出了字。什么叫拉出了字呢？中国古代的乐谱叫工尺谱，谱上的音是用“上尺工”来记录的，也就是把“哆来咪发嗦拉西”写成“上尺工凡六五乙”七个汉字。这七个汉字放在乐谱中就叫“谱字”，所以拉出了字，就是在弦上找到了音、寻到了调门的意思。

回头来说乔治山，他在三弦上拉出了调，出师后便不弹三弦了，而是专门改用弓子拉着三弦自拉自唱。随后又改变了以往三弦书“弦不随腔”的伴奏方法，而是唱一句拉一句，唱啥拉啥，很受听众欢迎。起初人们看着他这个拉三弦的觉得十分稀罕，便问他是做什么的，乔治山就说自己是唱“拖腔坠字”的。什么叫拖腔坠字？就是在每一句唱腔唱到最后一个字时拖出长长的尾音，然后在拖腔里把前头那句唱的旋律谱字用三弦再拉上一遍，就好像是用弦子把谱子坠在了唱腔的后面。正因为他唱的这种“拖腔坠字”，再加上他最常演的剧目叫作《玉虎坠》，坠字、坠字，久而久之，成了“坠子”，大家就叫他是“唱坠子的”了。

乔治山是河南人，又是个“唱坠子的”，后来这个俗称变成了这一演唱形式的称谓——河南坠子。他改弹为拉的乐器在当时还不叫坠胡，而是叫坠子弦。

坠子弦产生之后，事情就得话分两头来说了。这两头话里，道情的身影出现了。

先说乐器这一头。在当年把三弦由弹奏变成拉奏是个颇具胆识的改动，许多曲种开始纷纷尝试使用并且进一步改良这种新乐器。比如曲剧。民国时期曲剧的重要创始人朱万明与一班“票友”商议，对曲剧的主奏乐器进行改造。要知道，虽然坠子弦在演奏时只用三弦的外弦和中弦，也就是只用两根弦便够了，但改良之前，很多乔治山的徒子徒孙们在使用坠子弦的时候还是习惯在坠子弦上保留着三根弦的，并且按照三弦以里弦为准的定弦方式来调弦。朱万明他们参照坠子弦的样式，把琴杆拉长，琴筒做大，还把三弦改成了两弦，改革之后，这件坠子弦才正式更名为“坠胡”。

吸收坠子弦或者坠胡的不仅有越调、曲剧等，还包括了当时的道情书。道情书原先只有简板和渔鼓伴奏，每唱完一句便有节奏地拍打两下渔鼓，算是完成一个句子，渔鼓本来的作用就是坠音。说来有趣，把二根弦的坠胡吸收到表演中之后，艺人把渔鼓筒子舍弃，将坠胡提到了主要乐器的位子上，取代渔鼓，也用来坠音，同时用单钹、简板作辅助乐器。用坠胡取代渔鼓筒的道情书有了个新名字，叫“渔鼓坠儿”。

至于道情艺人为何要丢了渔鼓拉进坠胡，中间还有一段趣闻。

当时坠子弦自开封诞生之后，最先流入了安徽的阜阳和亳州两地。据坠子老艺人孟治法所说，最早把坠子带入安徽的是郭成德。郭成德小时候随父亲经商到了开封，听了相国寺周围艺人们的坠子演唱，学会后便回到故乡行艺，当时皖北道情艺人居多，一开始人家都排挤他，他不得不托人拜师。不料他的坠子广受欢迎，二十岁左右时就已经唱响了，这下不少著名的道情艺人都争着收他为徒，便在阜阳比艺，师父打擂台为了争夺徒弟，这也算是闻所未闻了。后来那些打擂台的道情艺人中，大家都唱不过张魁元，郭成德就拜了张魁元为师。虽说是拜师，倒是师父占了徒弟的光。收了郭成德之后，张魁元发现听众都喜爱郭成德的坠子，坠子大有压倒群芳之势，便对他的其他徒弟们说：“如今唱道情不行啦，不挂坠子弦是不行啦！”自此，道情艺人纷纷挂上坠子弦，形成了所谓的“渔鼓坠儿”，并在颍、亳二州广泛流传。

坠子弦产生之后话分两头，一头是刚才说的乐器，另一个话头则在坠子弦本



身。坠子弦既然产生了就要发展啊，乔治山唱坠子书那会儿，旋律腔调用的还是仪封三弦书的基本板式【老八句】，这个腔调后来变成了河南坠子里的“平腔”。可光有一个平腔是不够的，从哪里吸收养分呢？就在道情书找到坠子弦变成了“渔鼓坠”的同时，坠子弦找到了“莺歌柳书”和“道情书”。对这两种艺术的不同追求，使得坠子弦的内容和形式都丰满起来，也逐渐分出了两个不同的流派。

西路坠子是两个流派之一，主要营养从莺歌柳书中吸取。“莺歌柳书”的名字来源于一个明代的柳子戏曲牌【莺歌柳】，相传这是鲁西南地区很受欢迎的古老剧种，后来人们用【莺歌柳】唱很多故事，就形成了莺歌柳书。莺歌柳书演唱和念白相间，一个唱段里就用【莺歌柳】这一支曲牌反复连缀。这个曲牌共有四句腔，每次唱完后头必然搭上“哎咳、哎呀”的衬腔。

坠子弦不仅在形式上，还在唱段内容上吸取了莺歌柳书的许多内容。而莺歌柳书的主要乐器，起初也只有一把三弦，一个人自弹自唱，另有一人手持单钹敲打。莺歌柳吸收采纳了道情中的渔鼓筒子和简板，加上单钹，一共是四种伴奏乐器应用在莺歌柳书的演唱中。且不说莺歌柳书与道情还有着一层关系，仅仅是坠子弦与莺歌柳的交集，就生成了后来的西路河南坠子。他们还吸收了河南的梆子和越调，形成了字清板稳、硬弓大调、高亢爽朗、节奏鲜明的艺术特色。

另一个流派是东路坠子。这是和道情关系更密切的一支。东路坠子艺人其实也就是前头我们说到的“渔鼓坠儿”的艺人。

流传到安徽的坠子弦，被张魁元郭成德师徒引进了道情里，形成了“渔鼓坠儿”，后来“渔鼓坠儿”又通过颍河沿水路逆流而上，在周口、驻马店一带流行开来。“渔鼓坠”艺人到后来大多放下了道情里的渔鼓，保留了简板击节，用坠子弦代替渔鼓，后来这种道情越来越接近坠子，于是大多艺人就不再说自己是唱道情书的了，反而说自己是唱“坠子书”的，只是换了个说法，他们就成了由唱道情改唱坠子的艺人，吸收了琴书、丝弦等姊妹艺术之后，他们保留了道情的简板作为特色，扩大了坠胡的伴奏比重，不用脚梆，使唱腔更加灵活自如，逐渐将“缠绵悱恻”的道情调融进了坠子腔，形成了柔美、细腻、善于抒情的艺术特色，这一路便是东路河南坠子。

正是由于东路河南坠子多是道情艺人出身，原本道情书的中长篇大书，随之也带进了河南坠子曲艺当中，如《响马传》《狸猫换太子》《五虎平西》《回龙传》等。

把用了坠子弦的道情书叫作“坠子书”，又把唱着道情的坠子弦叫作“渔鼓坠”，这便是道情和河南坠子的关联。 它们本质上并不是相互争夺，而是合二为一。 这便是业内外把一个后来充分独立并且蓬勃发展的河南坠子归入到道情类戏曲的原因。 在艺术风格上全然看不见“道情”痕迹，却又能在艺人、艺事和艺术上看到切实存在的具体关联，盘根错节，水乳交融，这便是我们平常一直说的所谓“影响”。 同河南坠子一样与道情发生相互影响作用的剧种还有很多，但因为一个新兴、独特的乐器——坠胡，整合了一方水土下的各种艺术门类，并造就一个影响近两个世纪的大曲种——河南坠子，这样的情况在曲艺史上大概也是绝无仅有了吧。


（本篇广播节目链接）



天时篇

烟火气象



中国人对『天』的解读从不拘泥刻板。在对『天时』的领悟中，中国人更是严丝合缝地使用节气利农事、如鱼得水地运用时令养人生。伴随着经年累月的斗转星移，平淡的生活里添出了一个又一个的节日，有如光滑的竹子上那一个个记录年轮的竹节，有了『节』，仿佛一晃而过、滑溜得像竹竿一样的日子就有了纪念。这些纪念里，又保留了最初从天时中得到的恩惠与智慧。于是，当你俯视中华大地，你会发现无数顺应天时、感恩自然的节日，看到无数风格各异、妙趣横生的民俗。中国人在这些节日与民俗活动中感受四时变幻，感恩自然神奇，也是在这些关乎天时的纪念里，又有了一个词叫『娱人』，我们用歌用舞用戏来自娱娱人。这是祖先为自己能够如此精准地感受天时而迸发出的骄傲与自豪，这火热炽烈的情感，升腾起了属于民俗、也属于戏曲的那一派『烟火气象』。

越人歌——侗族的歌与戏 侗戏

“今夕何夕兮，搴洲中流。今日何日兮，得与王子同舟。蒙羞被好兮，不訾诟耻。心几烦而不绝兮，得知王子。山有木兮木有枝，心悦君兮君不知。”这首洋溢着古朴与凄美气息的歌叫《**越人歌**》，在冯小刚2006年导演的电影《夜宴》中被用作了主题曲，电影中戴着一副白色面具的王子一袭白衣随歌而舞的片段，一定给看过这部电影的人留下了深刻的印象。据说这首《越人歌》的文字来自春秋时期楚国的民间诗歌，后来更成为《楚辞》的源头。可您或许想不到，这首中国先秦时期的歌词，最早并非是汉族人创造的，歌词也是后来翻译成汉语的。它最初是一首用侗壮语演唱的越民族古老民歌，这个“越民族”就是侗族的祖先。从这首凄婉而精美的诗歌中，我们仿佛已经能够感受到侗人擅长歌唱的天赋，以及那传说中古老越人的歌与戏。



小贴士

侗戏，是侗族人民在长期的劳动生活中创造并喜闻乐见的艺术形式，它具有独特的民族风格，多流行在贵州省的黎平、从江、榕江、湖南省的通道，以及广西的龙胜等侗族村寨。侗戏是民族民间戏剧艺术的瑰宝，它的发展源远流长，经历人民群众集体创作、集体传播、不断得到加工改造，呈现出古朴风趣、性格鲜明的民族民间特色。侗戏在侗族人的生活中有特殊的地位，除了审美以外，侗戏和侗歌一起在构建侗族人的族群关系中起到了重要的作用。



翻过几座大山，眼前呈现出了一片开阔的山谷，山泉潺潺流过，黑色瓦片屋顶、褐色木质吊脚楼层层叠叠地坐落在山泉的前后左右，远远的就看见了一座像宝塔似的建筑的顶端，四角方方，也有黑色瓦片的顶。一条通往宝塔的路很窄很长，还没走进寨子就听到了芦笙高亢悠远的声音，再往里走，就看到了黑压压的人群把通往寨子的路堵得水泄不通。最前面放着一张方桌，上面整齐地摆着一碗又一碗已经倒满的美酒。桌子后边，也就是站在人群最前面的，是寨子里的大姑娘和小女孩，高高矮矮站成几排，他们都穿着黑色的衣服黑色的裙裤，衣服的袖口领口绣着蓝白色的花纹，裤腿上也用浅蓝色布带裹出造型。最显眼的还是头上和脖子上满满的银饰，这些银首饰有的还打成了花叶的形状，随风震颤，银饰中间还配着大红色粉红色的花朵。等人们走到她们面前时，只听"通通通"三声铁炮之后，姑娘们唱起歌来……

她们唱的是**拦路歌**，侗人好客，如果你会唱，这会儿便可以和她们对上几句，不会唱也没关系，听她们唱完两首"欢迎宾客""问候宾客"的歌过后，在鞭炮声中接过姑娘们从桌上端给你的酒然后一饮而尽，或是吃一小片肥肉、一小块腌鱼，接过姑娘们送的花带，便也通了情谊了。

走进寨子，鞭炮声又响起来，寨子里的男女老少把客人引向那座进寨之前就看到的塔楼，侗人会告诉你，这叫鼓楼，是侗寨的中心。这个鼓楼究竟有多重要呢？研究了十多年侗族文化的杨晓[①]教授是这样说的：

杨晓：在侗族南部方言区有句话就是："先有鼓楼，再有村寨"，一定是这样的。更确切地说应该是"先有萨坛，再有鼓楼，再有村寨"。萨坛是什么意思呢？它用来祭萨，"萨"是什么呢？就相当于我们汉族的皇帝，萨是他们侗族人的祖先崇拜、英雄崇拜、女性英雄祖先崇拜。一个侗族村寨你要确定它是不是侗寨就要先看它的萨坛。"先立萨坛"，就是要确定它的族性；然后"再立鼓楼"就是这个寨子需要一个核心和中心，这个地方风水一定要非常非常好，好到什么程度呢？就是这个地方根本就不能"住家"，你居住是扛不住的，风水最好的地方立鼓楼。然后以鼓楼为中心，向四周建立侗寨。所以说，萨坛是侗族的象征，鼓楼是村寨的象

---

① 杨晓，四川音乐学院音乐学系教授、香港中文大学民族音乐学专业哲学博士、四川省学术技术带头人后备人选、中国少数民族音乐学会常务理事、中国传统音乐学会理事。

征。因为有萨坛，我知道我是侗族人；因为有鼓楼，我知道我是这个寨子的人，而不是那个寨子的人。

全木结构的鼓楼占据着整个寨子风水最好的位置，这座像宝塔一样的建筑并不能攀爬，只有底座的一层可以容纳许多人走进去。走进鼓楼，杨晓告诉我们：

杨晓：鼓楼是卯榫结构的，首先它里面是真的有鼓的。它在以前是非常重要的通讯工具。它也相当于我们汉族村社的一个大队支部，全村的男性议事就只能在这个鼓楼里的。另外它是村寨的中心，这体现在几点上，第一，女性是不能进鼓楼的，比如说两个寨子，我是小黄村的姑娘，小黄姑娘就不能进小黄鼓楼，因为这个鼓楼是男权的象征。但是，如果隔壁的新黔村寨的汉子来请小黄姑娘去唱歌，那是一定要把姑娘请到新黔鼓楼里去对歌，因为这样才够正式。所以鼓楼是村落的象征，男性的象征，是权力的象征。

因为鼓楼是男性的象征，是权利的象征，也是村落的象征，所以这个寨子的女人不能进自家寨子的鼓楼，却有很多机会被请到另一个寨子的鼓楼里去。侗族人能够唱那么多歌，是因为侗寨有歌班，歌班是不是在鼓楼里学歌呢？

杨晓：他们肯定不能在鼓楼里学歌，但为什么我们把侗族大歌和鼓楼联系得那么紧密呢？因为侗族大歌的正式展演一定只能在鼓楼中。而且姑娘们去鼓楼唱歌一定要花枝招展的，穿银呀戴花呀，因为只有在鼓楼中这种公开的打扮、这种和男性公开的对歌才能彰显自己的魅力，而这个是她们人生中仅有的几次在全寨人面前展现自己的美貌、才华、家庭实力和人际关系的机会，这是一个非常重要的场合。所以说回来，鼓楼里是不能学歌的，他们只能在歌堂中学歌，或者是在歌师傅的家中。

侗族大歌需要三人以上的歌班或者歌队才能演唱，每个歌班包括至少一个领唱的人，一个唱高音的人和若干个唱低音的人。侗族孩子从很小时便进入歌班学

习，几乎每个侗寨都有歌班，有的侗寨一个寨子便有十来个歌班。歌班的组建一般遵循着相同的族群、相同的性别、相同的长幼辈分为原则，由本族或本寨经验丰富的歌师在农闲时间专门教授，直到他们能独立参加鼓楼的对歌为止。

能够到别的寨子去和其他歌班对歌，便是一个歌班成熟的标志，我们是客人，自然没有那么多的礼俗，如果来的是另一个寨子的歌班，除了前头进寨子之前要对唱拦路歌以外，仪式就更多了。到了寨子唱歌，进了鼓楼里还唱歌，而鼓楼外，却有另一番风景。

杨晓：其实最重要的是，在鼓楼的前面，一定有一个很大的、可以供全寨人集体活动的、全寨最宽的地方，叫“鼓楼坪”。因为侗族人住得并不宽敞，你进到侗寨就会发现他们住的那个“坝子”，房子与房子之间，就是杆栏楼与杆栏楼之间结构非常密，密到你从这家到那家，一步就能跳过去，就密到这个程度。但是鼓楼坪非常宽敞，可以容纳全寨人，有任何事情全寨人就集中到鼓楼坪去。罗汉，也就是男人，包括寨老、或有权力的男性在谈论事情的时候一定去鼓楼坪。这个时候侗戏就出现了。每一个村寨一定有一个戏台，而这个戏台一定修在鼓楼旁边，然后以鼓楼和戏台这些公共活动空间为中心，整个寨子就是围着鼓楼、戏台、鼓楼坪这三个建筑物的。

鼓楼里唱歌，戏台上便是演戏了。今天上演的是《**甫较奶较**》。唱侗歌的时候，在鼓楼里，男人和女人安静地对坐在一起，唱侗戏的时候不同，台上的男人女人走来走去，台下的人坐在一起看。说是演员，台上却没有另外的服装，没有特别的化妆甚至没有道具，男人和女人就穿着侗族黑色的衣裤，所有的身段便是走来走去，唱一句，走一圈再唱一句，再走一圈。不过杨晓告诉我们，这走一圈当中，可有大学问。

杨晓：事实上侗戏有它非常原始的形态。我一开始也非常莫名其妙，有一次我去他们那儿，就看到一个歌班在说，今天晚上我们要演戏了。我们戏剧的观念是你要排练嘛，但我当时就纳闷从来没见他们排练啊，甚至连说都没有说起过，怎么就演戏了呢？结果他们当晚真的就给

全寨子的人演了一出侗戏。我一看才明白，原来他们是这样演的。应该说原始侗戏最大的一个特点是它非常简单，它不复杂。虽然它的内容非常丰富和生动，但它的所有形式看上去都很简单，因为演戏的人和看戏的人彼此都非常熟悉，他们是熟人社区嘛，从小一起。侗戏的语言非常生动，情节也很丰富，表演非常生活化，但再怎么样这半天当中怎么就演出一部戏来？我后来才知道，他们的唱腔就上下两句，然后他们的台词是靠提示的。你看他们在台上走来走去走八字步，他走到前台来唱一句，然后八字步走到台上靠后的地方，实际上有一个戏师傅在幕帘的后面，他就去听词，听完又走到台前把这句词表演和唱出来。所以他们只需要半天时间就可以把一部戏演下来，因为他们只要记住上下句、然后记住故事就好了，台步、唱腔、动作都非常生活化，非常简单。侗戏就是这样，台上台下又都是熟人，又有戏师傅提词，只要你嗓子好一点，谁都可以上去唱。

侗戏，你在不熟悉的时候会觉得它是一个特别粗的东西，但你了解之后会觉得那是一个特别温暖的东西，它特别接地气，包括他唱一句听一句再来唱一句，台上的幕帘子就是各种被罩啊床单啊，但它又很仪式化，唱戏之前一定要祭吴文彩，一定要唱一段戏曲大歌，然后才开台。

原来，侗戏是现编现演的，演戏不是为了张扬自己，而是为了给你讲一个故事，走来走去是因为要听戏师傅提词。戏师傅是谁？他和歌师傅一样吗？

杨晓：歌师傅的概念很复杂，要说起来侗寨人人唱歌，人人教歌，都可以叫歌师傅。但真正的歌师傅是要会“荡尕”的，就是要会编歌。首先在侗族，不管是歌师傅还是戏师傅，最重要的是他要会“编”。这个是非常重要的，尤其是体现在两个村寨对歌的时候，歌师傅的功力就很重要。但如果放在平时，他又是一个非常普通的侗族农民，需要的时候他又是很重要。所以我觉得歌师傅是又最特别、又最不特别的，因为侗寨每个人都会唱，也会编一点，但是只有编得最好的那个人，才能称为“歌师傅”。

人人都会唱歌会编歌，唱得最好的便是歌师傅，侗歌的歌师傅那么普通又那么特别，那么什么才叫唱得最好呢？杨晓给我们揭示了其中的奥秘：

杨晓："荡"体现在很多方面，最主要的是"音韵"，它的音韵感要特别美，还有他编出来的歌的意思一定要充满了丰富的、难以想象的比喻。所以我觉得荡歌和荡戏本质上没有区别，只不过荡戏要加很多情节，荡歌主要在讲赋比兴。所以这个人一定要特别会荡，特别会编。

最重要的是"荡"，会荡歌或荡戏的才是真正的师傅，和侗族大歌不同，人人都会唱歌和荡歌，但并非人人都会唱戏或是荡戏，如果说唱大歌的歌师傅历来就有许多人，找不到第一个，那么唱侗戏的戏师傅却是能追根溯源找到第一人的。侗族人称它为侗戏鼻祖，他首先也是一个歌师傅，后来又成了侗寨中的第一位戏师傅，他便是吴文彩。

今天我们走在侗寨之中，听歌，也听戏。在我们汉族人或者除了侗族以外的许多民族看来，歌与戏是两种不同的艺术形式。但在侗寨中，我们把歌与戏放在一起，这不仅是因为侗歌与侗戏都讲究"荡"，还因为侗戏的鼻祖吴文彩本人的经历。

吴文彩生于1798年，是清代道光年间的人，他最早也是一个非常会荡歌的歌师傅。传说他编过一首《两二银歌》。在侗寨里，从小痴迷于侗戏的侗族艺术研究会会长吴定国讲述了《两二银歌》的来历：

吴定国：他就说有一对男女青年结婚后，男的就到柳州去了，因为生意上的坎坷他一年两年都没有回到家里，没有音信，所以他妻子改嫁给了寨上另一个人。等到这个男青年回来以后非常伤心，很希望妻子回到自己的身边，那么他就去请教吴文彩。吴文彩问他，你会唱琵琶歌吗？男青年说，我会唱！吴文彩说，那我给你编一首歌，你去唱吧。男青年就自己回来了，唱完这首歌以后，他妻子想到自己和丈夫的情深意厚，泪流满面非常伤感，决定要回到原来丈夫的身边。那么这个男青年为了感谢吴文彩替他写了这首歌，就送了一两二的银子，吴文彩没有收下，但后来

人们就传说这首情歌的名字叫《两二银歌》，就是一两二银子的歌。

吴文彩是个编歌的好手，当时的侗寨并没有戏，那他为什么要编戏呢？

吴定国：当时汉戏已经流入侗族地区，吴文彩到处看戏，觉得好看，但整个侗族人都看不懂听不懂，于是吴文彩就决心创造一个侗族人都能看得懂听得懂的戏。他就突然下决心不会客、不理事，关在自己的小屋子里。有人去看他，发现他有时一边写一边哭，有时又哈哈大笑，很不正常，自言自语，寨上的人都说，吴文彩疯了，他颠了。但是三年后，他拿出了自己的第一部戏《李旦凤娇》到鼓楼念给大家听，这时候大家才恍然大悟，吴文彩原来是潜心在编戏。紧接着他就组织村里的人来演，当时的形式是不表演的，轮到你唱就你唱，轮到他唱就他唱，接着他就编了第二出戏《梅良玉》，这出比第一出编得更好！所以一直到今天人们还在唱，这其中精彩的歌词人们还能背诵下来，流传至今。

《梅良玉》的来源剧本便是汉族戏剧中的《二度梅》。传说吴文彩那三年的疯魔是入戏又是装出来的，为的就是不受打扰。吴文彩编成了戏，还教会了人们怎么演，他自己也参与其中，最初扮演剧中的奸臣卢杞。这个中间还有一个有趣的故事：

吴定国：吴文彩组织戏班子演戏了，最初这里面有个角色卢杞没人演，因为是个坏人嘛，吴文彩就说，你们都不演那就我来演吧，他就演那个奸臣。那侗族戏班有个习俗嘛，演完以后就在那个鼓楼里面等着寨子里面村民来请，请到这家那家去吃饭。结果所有人都被领走了，就是吴文彩没人领。因为他演的那个坏蛋太坏了，人们把他看成坏蛋卢杞了。后来是看守鼓楼的一个老汉觉得他挺可怜的没人把他请回家去吃饭，就随便从家里拿了点饭菜来给他吃了。这个还不算什么，有一次他演卢杞演得太逼真了，他迫害梅良玉父子的那一段，太让人切齿痛恨了，台下一个青年就拿了一把刀冲上台去，要杀了卢杞。幸好周边的人及时拉扯阻拦，吴文彩才幸免于难，通过大家给那个男青年解释，说他是戏师傅，编

戏的人，他叫吴文彩，他不是卢杞，真的卢杞是唐代时候的人，现在我们演他，不是真的。所以这个故事说明这个青年已经完全被吸引进戏里去了。

吴文彩不仅会编戏还会演戏，人们便开始叫他戏师傅。后来，人们以他的标准选择戏师傅。因为会唱侗戏和要成为戏师傅的门槛是不一样的。戏师傅得像是多重身份的集合，他既能做演员，也能做导演，同时还得能编歌编剧。自己会唱会演，才能教别人怎么唱怎么演。侗族的戏师往往也就是歌师。只有会编歌的人才能编戏，才能深刻理解剧情，理解剧中人物的思想感情，才能充当导演。编创的能力是很重要的，自己听到了一个好故事，如何转变成一出侗戏，然后演唱给大家听呢？这就是前面说的荡歌或荡戏的这个"荡"字的魅力。

至今，在侗寨对戏师傅还有一个特殊的要求，那就是戏师傅得识汉字，因为吴文彩最初不就是因为侗族没有戏而从汉族的剧本改编的侗戏嘛？对于没有文字的侗族来说，戏师傅如同一个翻译官。懂了汉字，还要把曲折起伏的故事背下来，转成侗语演唱，这才有了侗戏身段里头那来来回回走到幕帘边上，听戏师提词的习俗。

吴文彩改编创作的《**梅良玉**》成了一部保留作品，中间的词和句，至今被人们传唱。他组建的侗戏戏班后来搬出鼓楼，因为侗戏太受欢迎，搬出鼓楼，才能让更多人看到，于是在广场上，鼓楼边，就造起了侗戏戏台，至今每个寨子都有。

人们怀念吴文彩，因为他不仅仅是一个歌师或戏师，还因为他用歌或者戏帮助着侗寨里的人们：

吴定国：这个吴文彩还喜欢帮助寨上的人。有一次有个青年，挑了一担油到外面去卖，结果路上绊了一跤，油桶打破了。这个青年就非常伤心，因为他要赔啊，这一担油不得了，老板一定要他赔的。他没办法，就找吴文彩，吴文彩就找大家来议事开会。他说，我今天把大家召集来就是要审这个石头，大家觉得奇怪啊！怎么能审石头呢？他就说，今天这个青年把一担油挑出去的时候被这块石头绊了，油就泼了，这不是他有意要把油泼了，而是这块石头的不对，所以要让石头赔油，大家听了都很会意，很同情青年人，就一起凑钱给他赔油，后来又齐心协力把路修

好，这就说明了吴文彩经常热心于这些事。

吴文彩热心而有才华，如今在演侗戏之前，侗人们要先祝祷参拜吴文彩，它的墓地也常有人去祭扫。侗族人纪念他，不仅是因为他会编歌又会编戏，而是因为他编歌编戏的时候传递出的侗族人对于艺术和生活的观念。侗族人说“饭养身，歌养心”，在侗歌侗戏中，侗族人传递的是侗族的精神。

这些年，侗寨里的年轻人有不少走出了大山，参与到了中国当下社会变革的大潮中，唱侗歌的人少了，听侗戏的人也少了，由此，我们担心侗歌与侗戏会不会失传。杨晓对此感受颇深，同时信心十足：

杨晓：它并不像我们想象的那么脆弱。它不是用来表演给你看，说明“我”有多厉害的，美不是最终的目的，侗戏在本质上是两个村寨互相交流的方式，是纽带。就像侗族大歌一样，表面上侗戏不像侗族大歌那样有对歌，它没有对戏。但事实上两个村寨之所以能产生长期的互动往来，其中有一个非常重要的活动，不是唱歌就是唱戏，它是在一个完整的民俗关系中被表达出来的。我觉得这样的侗戏，这样的侗族大歌，它最终的目的是建立一种人情，建立一种人际关系，它就像一个可以流动的礼物，在人之间不断地流动，并且不断地建立不同的人群关系。在当下呢，我们觉得好了，村里人都出去打工了，人群都不在了是吧，但事实上并不像我们想象的那样，其实它有两种形式还继续存在，第一就是侗族人内部之间仍然在用歌作为他们重要的交流方式，就在当下。第二点是侗族人只不过把歌用来作为和其他族群的人、抑或是游客，进行交换的一种方式而已。歌依然是个交换和交流的东西，只不过原来是纯粹的局内人对局内人，现在是局内人和局外人之间建立了一种以歌为媒介的交换关系。所以这个歌的形态也好，歌的演唱方式也好，也跟随着人与人之间关系的不同，以及交流方式的不同在发生变化，所以我觉得它没有那么脆弱，它的那种本质是没有发生变化的。

构建人情，这可能才是侗歌和侗戏的精髓所在，才是侗族把歌、戏与生活并重的原因。形式并不重要，用歌与戏构建起血浓于水的关系才重要，在年复一

年的走寨中，侗人们还在唱着歌和戏，在歌声里传情，在戏台上表理，歌与戏对侗族从来就不是单纯的表演。 也许正因为不是单纯的表演，侗戏才能渗透到侗人平凡的生活中，而渗透到生活中、融合在仪式下的侗歌与侗戏才会有那么顽强的生命力。



（本篇广播节目链接）

全村人凑出来一场戏 武安傩戏

对于生活在现代社会的人们，也许你都谈不上要拿出艺术欣赏的耳朵来聆听这种戏，甚至于，你会被它们的粗劣和笨拙吓到，迷惑在那种混乱之中。随即，你可能就会想问：这也是戏曲吗？中国戏曲的大家族中还有这样的成员？然而，当我们沉浸下来，又可能在这种声音中寻找到一种类似于“心心相印”的痕迹，提醒着我们基因深处的一些记忆。这个过程，就好像我们无意间发现了一个多年不碰的宝盒，拂去上面积压的灰尘，一个精细美丽的花纹突然跃入眼帘。你急不可耐地打开宝盒，会突然看到遗失已久却心心念念的一件宝物完好地呈现在你的面前。这个过程便是我们即将去共同经历的，这个宝物叫作：傩戏。傩戏系统中打破中原无傩之断言的一个品种，叫作武安傩戏。



小贴士

武安傩戏，是一种古老的汉族戏曲剧种，流行在河北邯郸地区。最早出现在夏商时期，距今已有3000年历史。最初以面具戏为主，逐步发展为傩戏、赛戏、队戏等十余种形式，且分布较广，各乡各村几乎都有。近年来，武安市冶陶镇固义村演出的傩戏《捉黄鬼》和武安市邑城镇白府村演出的《捉死鬼》，以其恢弘的气势、神秘的色彩和丰富的内容，引起了国内外专家学者的极大关注，改变了以往中原无傩的断言。此后，武安傩戏成为傩戏在中国北方的重要代表，2006年被列入首批国家级非物质文化遗产名录。

公元前1985年，刚刚开蒙的黄河流域，正处于第一个世袭奴隶制王朝：夏朝的中期，部落与部落之间仍然纷争不断，冲突频频。对夏的统治威胁最大的是另一个部族：商。那一年，在华北发生了一件令人震惊的事件：商族首领亥，赶着牛群去有易国，也就是今天的河北易水流域，在那里，有易国国王绵臣指认商族首领亥做出了淫秽不轨的事，并下令杀死了亥。亥的儿子微，为报杀父之仇，领导族人攻入有易国，消灭了全族，杀死了国王绵臣。

这位替父报仇的年轻商族首领叫“微”，也叫“上甲微”或“上甲”。从商族始祖“契”到建立商朝的“汤”，商族建朝之前一共有十四代首领，这位“上甲微”是第八代，处在当中。

上甲微报仇之后，第一件要做的事，便是把父亲的尸首从有易国运回本国。这一路上会途经许多夏朝的领地，上甲微动起了脑筋。这时候的夏朝王权鼎盛，如日中天，四方异族来朝进贡，然而商族一直虎视眈眈，要怎样才能壮大氏族，增强国力，以征服邻国，并夺取夏王政权？上甲微感到，不能错过这个把父亲从有易国运回来的时机。

他当下对部族宣布，要举行一个叫“道上祭”的仪式。他说，父亲死于非命，有无苟且之事根本没有证据，完全可能是有易国听从夏的指使，借机杀死了父亲。所以父亲的魂魄非常冤屈，这一路，我们都要把冤魂招回本国。随行的族人都相信他，就这样，抬着亥的尸首，连喊带跳地祭祀回国。

回到本国之后，上甲微感到这一路驱散强鬼，迎接父亲的仪式很有效果，途经的邻国都露出了惊惧的神色，照这样下去，借助神的力量，不仅可以使周边的国家都臣服于自己，也能让自己部族的部下们团结一心，无所畏惧。于是，他又和大家说，父亲的死看起来是被有易国所杀，其实还有一层原因，那就是那些不知名的冤死鬼作祟。这些冤死鬼叫“禓”，因为他们死得很冤，所以是“强死鬼”，十分凶狠，也特别不安分，会躲藏在房子的许多地方，所以祭祀时要将屋子的角角落落都搜索驱赶一遍，以免有强死鬼被遗漏。就选门户、窗口、天井、灶台和屋檐五个地方作为代表吧！这个仪式就叫“禓五祀”。

就这样，“禓五祀”成了商族最重要的仪式，此后的每年都会举行。这个仪式除了驱鬼以外，还顺带奉上对先父“亥”的献礼，以示纪念。献上的礼物大多是野兽的头颅，当时凡是属于礼物的东西，都称为“献”。

这个发明了“禓五祀”的上甲微果然是商族历史上一位重要的领袖，他替父报

仇又创造“裼五祀”之礼的举动，成了商族历史上的一大转折。从此商族果然不断壮大，在科学、文化方面都逐渐发达，最终超越并取代了夏王朝，由第十四代商族首领汤建立了商朝。

也就是在上甲微的“裼五祀”之后，中国古代延续千年的傩礼开始了。

现在距离上甲微创立“裼五祀”已经过了三千多年，也就是在当年他的父亲被杀害的易水附近，河北武安白府村，这个仪式仍然延续着。

每当元宵节过后，我国大部分地区年味渐淡的时候，正月十七的白府村却要重新热闹一番，那天的晚上，要迎来非常热闹的传统节日：拉死鬼。因为村民过春节都要把死去的亲人接回家过年，正月十六送走，他们担心那些无人祭奠的野鬼、厉鬼留在村中为害，所以十七晚家家点火驱邪，把死鬼拉出去烧掉。

参加“拉死鬼”演出的有灯笼队、锣鼓队，和由村民扮演的扁担官、鬼差、死鬼、路神等。扁担官作七品芝麻官打扮，坐在四个差役用扁担抬着的椅子上，他负责审判死鬼。路神有二三米高，戴相纱，穿墨衫，持串铃，双眼里安有两只灯泡，闪闪发光。他的任务是在拉过死鬼后再净一次街，彻底驱除鬼祟。

正月十七，夜幕降临后，低处的武家坟地鬼火点点，阴森恐怖。黑压压的人群围在大路口周围，静候死鬼的出现。过一会儿，坟地里响起了鞭炮声，表示死鬼已被捉住。于是戴白帽穿红坎肩的“鬼差”用一条长孝带拉着两个“死鬼”疾奔村口，与等在那里的演出队伍汇合后一起进村。“死鬼”头顶，有三尺来长的白色尖顶纸帽，身穿白色长衫，画鬼脸，口吐一尺来长的红舌头。

进入村子以后，各家各户门口已经挂起了灯笼，烧旺了火堆，“死鬼”逐户从火堆跳过，户主燃放鞭炮，表示鬼祟已除。每到一村街口，“扁担官”都要审问“死鬼”所造罪孽，“路神”随后净街。最后“死鬼”被拉到用柏树枝、野蒿等堆成的蒿里山——所有亡灵归宿之处，上面挂满了各家给自己亡故亲人送的纸钱搭子。会首点燃蒿里山，“鬼差”拉着“死鬼”围着蒿里山转二圈，叩头三次，然后把“死鬼”的高帽子扔进火里焚烧，此时火光冲天，纸钱飞舞，鞭炮齐鸣，三眼铳巨大的响声惊天动地，“拉死鬼”就在高潮中结束了。

离白府村不远的武安固义村，也有一个类似的节日，但这个节日比白府村的规模更大、人更多、时间也更长。每年正月十四到正月十六期间，一出少说由1000

人共同演出的傩戏《捉黄鬼》开始了。

村里如今捉黄鬼演出的统筹，也就是曾经扮演黄鬼的丁海川告诉我们，“黄鬼”是邪恶的象征，洪水泛滥时的滔滔浊浪，以及瘟疫、痨病时病人的面黄肌瘦，都是“黄鬼”在作祟，通过将其捉拿、游街、审判、刑斩以求得来年风调雨顺、五谷丰登、天下太平。

固义村民所说的“黄鬼”还特指那些虐待父母的忤逆不孝者、欺负弱小的恶人。整个表演中所有的演员并无台词，如同哑剧一般，而戏的内容则由一个特殊的角色来为观众诉说，叫作“掌竹”。他的扮相是头戴宋代服饰中的无脚幞头，当地人称为“无翅乌纱”，他身穿红色蟒袍，手握一根二尺长的竹木，上端劈成二三十根细篾，束以红绸，向观众指点剧情。戏中的主要角色有阎罗王、判官、大鬼、二鬼、跳鬼、黑白探马以及被捉拿的黄鬼等。全村戴面具的演员有数十人，画上脸谱的演员近百人，用骡马三十多匹，配合《捉黄鬼》演出的有队戏、脸戏（也就是面具戏），以及旱船、龙灯、舞狮子、秧歌等各种艺术形式。直接参加演出的有五六百人，连同辅助的村民，总数不下千人，几乎是家家有角色，户户都参与。

正月十五凌晨，大红的灯笼将整个固义村笼罩上一层神秘的色彩，全村的演员都已经进入了自己的角色当中。大幕拉开，全村的街头巷尾都是表演区。随着一阵锣声和炮声，傩戏正式开始了。两位扎着靠旗、身穿铠甲威风凛凛的黑白探马开始出村巡神。“大鬼”“二鬼”“跳鬼”三鬼差也在手持柳棍的村民簇拥下开始在村里村外踏边，来来回回在村中驱除各处邪祟、寻找作祟的黄鬼，越来越多的村民加入到驱除邪祟捉拿黄鬼的队伍中。

一直要找到临近天亮，三鬼差和村民捉获了作祟的黄鬼。三名“鬼差”将“黄鬼”带到村中，只见“大鬼”脸上画着蓝白相间条纹，头戴灰白蓬乱发套，身穿黄色坎肩、单裤，手持铁链。“跳鬼”头戴斗笠形深蓝色帽子，面蒙黑纱，眼圈、口圈涂成白色，身穿鞑子衣，一手拿令牌，一手拿折扇，脚向后不停地踢跳。中间的是已经被人斩伤的“黄鬼”，他的身上穿着黄色棉坎肩和棉短裤，从头至脚涂成黄色，胳膊大腿嵌入四把钢刀，钢刀周围“血迹”斑斑，被捉的“黄鬼”垂首屈身，身体瑟瑟发抖。“二鬼”则走在后面压阵，手持柳棍的村民吆喝着跟在最后。这时村民们已经站满了村中的街道，等待着看被捉的黄鬼。捉黄鬼的队伍走到哪里，哪里就掀起高潮，村中的每个人都激动不已。

“黄鬼”被擒，吉祥如意。村里的各种表演队伍开始庆祝的表演，旱船、秧歌、

舞狮子、赛戏、各种各样的花车齐上阵，村民们用自己的方式欢庆起来，一下子村里更加热闹了起来。

傩戏中的“捉鬼”和“斩鬼”是最吸引人的重头戏。斩“黄鬼”是整个活动的高潮。中午11时许，“黄鬼”被“三鬼差”和众人押到了村外河滩边临时搭建的阎王台、判官台前，空地上已经聚集了七里八乡前来看戏的村民，“阎王”“判官”正襟危坐，两旁“小鬼”持刀怒目，很是威风。“黄鬼”已被铁链锁住押到判官台前受审。

当“黄鬼”被捉拿至判官台下，掌竹宣念开场词。第一次以语言方式揭出黄鬼不孝和作祟的罪恶。“阎君”核准了“黄鬼”忤逆不孝之罪，并对“黄鬼”判处了破肚抽肠之刑。随后，“大鬼”“二鬼”回到阎王台禀报“阎王”，“黄鬼”已受到最严厉的惩罚。

关于捉黄鬼还有个传说。村中的老人们讲，相传“大鬼”“二鬼”“黄鬼”和“跳鬼”本是哥四个，但是老三“黄鬼”终日游手好闲、无恶不作、欺负弱小、虐待父母，并到了不除不足以平民愤的地步，为了还一方平安，“大鬼”“二鬼”和“跳鬼”哥仨决定将老三“黄鬼”除掉，以告慰家乡父老。老四“跳鬼”自幼和老三关系最好，在押着“黄鬼”游街示众准备斩首的过程中，始终在“黄鬼”前面不停地蹦跳，显示出其心中的不安和矛盾，但最后还是战胜了内心的情感，一起将“黄鬼”押上“刑斩台”。

《捉黄鬼》从头到尾几乎就是一出哑剧，民俗表演接二连三，大锣大鼓热闹非凡，只在最后阎罗审判时才有八句戏词，这八句词是这么唱的：“劝世人父母莫欺，休忘了生尔根基，倘若是忤逆不孝，十殿君难饶与你。命二鬼绳捆索绑，到南台抽肠剥皮，善恶到头总有报，为人何不敬爹娘。”道出了固义傩戏的演出目的。

武安的傩戏都以捉鬼为题材，回想起来，这和上甲微的“裼五祀”遥相呼应。都要抓住鬼祟并送走他们。固义村把不孝的子孙也算做黄鬼，更是隐隐地提示着我们，千百年来中国古代“礼”的观念。礼，关系到社会生活的方方面面。礼从风俗中提炼而来，礼就是法，违礼就是违法。

中国古代的礼分为吉、凶、军、宾、嘉五类，称为五礼。简单地说：一吉礼，是对天神地祇和宗庙的祭祀之礼，封禅就是历代最大的吉礼。二凶礼，是指伤亡灾变之礼，包括水旱、饥馑、兵败、寇乱等礼，以丧礼最为重要。三军礼，主要是指军武

之礼，有亲征、遣将、受降、凯旋、大射等礼。傩礼，多数朝代都归于军礼。四宾礼，是指君臣、父子等人与人之间关系和中央与地方、中国与外国之间关系的仪典。五嘉礼，则是指登基、册封、婚冠、宴乐、颁诏等喜庆之礼。

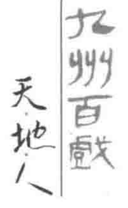
傩戏所表达的傩礼，有两大任务：一来是定期驱傩；二来是为死去的帝王将相送葬。它至少与军礼和凶礼有关。

傩礼，从它一开始由商族首领上甲微创立时，就带着弘扬军威的作用，这也是为何在他之后，傩礼一直被归在五礼中的军礼一项，它本身就是一种带军事性质的行动。据说到了周代，傩礼的主角方相氏，由掌管军政军赋的大臣夏官大司马领导。方相氏本人没有爵位，不在士大夫阶级之列，却是掌管驱鬼逐疫的下层专职军官。方相氏被称为"狂夫"，就是因为他们是个子高、力气大、本领强的军中能人。由此可见，周代傩礼的礼意是"军人战胜鬼疫"。

如今我们看到的傩戏把整个村庄当作舞台，所有的机关道具就是村中的一栋栋房屋；演员都是村中的村民，这种穿梭在街道中的群体表演，也是傩礼属于军礼的一种印记。

武安傩戏，打破了中原无傩的定论，却呈现给我们一个迥然不同的戏曲形式。它包含了戏曲表演的几乎所有因素，不论是唱词、身段、乐队还是剧目、剧情。可是纵观武安傩戏的前后左右，却实在很难把它和戏曲联系起来，一切都像是还在混沌中，民俗、社火、戏曲，所有的一切都还没有分离。与此同时，有太多的问题，随着我们聆听武安粗犷原始的傩戏浮出水面：傩戏从什么时候开始戴上了面具？它又为什么要戴面具？除了武安以外，其他地方的傩戏又是怎样的呢？从驱鬼娱神到教化娱人之间，傩戏又走过了多少漫长的路程？这些问题，都值得我们在将来细细思考。


（本篇广播节目链接）



行走的舞台 白剧

少数民族戏曲有时会有一些共同点，比如戏剧常常是从民歌中生发出来的，戏的内容总是取材于少数民族独特的民间传说，演戏总和民族特有的节日联系在一起。白剧，就是这样的一个少数民族戏剧，它不但具有以上提到的所有特点，还有一个其他少数民族剧种不太常见的特征，那就是，它源自大规模、群体性的走唱形式，在行进的表演中逐渐成型并发展。



小贴士

白剧，流行于云南大理白族自治州和丽江市白族聚居区的戏曲剧种。前身为中原传入的“吹吹腔”，1949年后以吹吹腔为基础，吸收白族曲艺“大本曲”的曲调，并且在剧目和表演上进一步发展后，改称“白剧”。白剧的唱词形式基本上使用了白族诗歌常用的“山花体”，并兼用白语和汉语演唱，唱腔曲调有三十多种。白剧的表演节奏鲜明，规律严谨，总体风格古朴，有严格而固定的程式。白剧产生和演出与白族“绕三灵”的民俗节日有密切关联。

又到了农历四月二十三日，从这一天起往后三天，对于白族人来说是欢乐的日子。

还有没几天，就要赶上节令了，到那时候，人们便要早出晚归地在自家的土地

上栽种水稻。趁农忙之前，当然要好好玩乐一番。

天气和煦，山川秀丽，生活在苍山洱海一带数百个村庄的白族人，不分男女老少，都头戴鲜花，盛装出行。一个村庄里的几十口甚至上百口人，会结成一个队伍，携带祭祀的用具、简单的衣物，还有丰盛的食品与炊具，从四面八方赶往大理古城西侧、三塔寺旁的"佛都"——崇圣寺。

崇圣寺曾是大理国的标志。大理国自公元937年建立，到13世纪被元帝国灭亡，一直是中国地势险峻的西南边陲上不可小觑的一个政权。这个政权在中国历史上由白族人建立，创立者叫段思平。段思平是五代十国时后晋的通海节度使，他在天下大乱之时励精图治，把苍山洱海一带的贵族联合起来，建立了大理国。现在的大理城就是因为这个国号而得名，其实段思平建都之前，这个地方叫羊苴咩城。建国后的段思平在全大理国中厉行改革、促进生产，并且尊崇佛教，从他以后，大理国一直都信奉佛教，历代国君有许多在晚年都禅位给后贤青年，自己则出家为僧。这些国王出家所去的寺庙，便是这座"崇圣寺"。段思平的第一位继任者，也就是大理国的第二任国王段思英，便出家于此。

知道了这段历史，我们说崇圣寺地位很高就不难理解了。所以每年的集会都是从"崇圣寺"开始，他们要过的这个节叫"绕三灵"。

绕三灵，追根溯源是由"祈雨"活动开始的。相传，过去的大理常常因为干旱无雨而无法栽秧，而白族又以水稻为主要农耕，在水稻栽种之前，人们必先要向神灵企求风调雨顺、祝愿五谷丰登。于是，栽秧季节到来之前，都要组织大型祈雨活动。

祈雨期间正是人们聚会的好时机，于是就派生出盛大的"农家乐"，这个农家乐有个名字便是"绕三灵"。为什么叫绕三灵呢？三灵，其实是指三个地方：第一个地方，便是队伍集结的出发点：崇圣寺，崇圣寺被誉为"佛都"；第二个地方，是位于苍山脚下庆洞村里的圣源寺，圣源寺被誉为"神都"；还有第三个地方便是位于洱海西北岸河的俟村金奎寺，金奎寺被誉为"仙都"。

绕三灵，在白族话中叫"观上览"，意思就是"逛三都"，三都就是对刚才我们说到的佛都、神都、仙都的统称。

佛都在城中，神都在苍山下，仙都在洱海边。这三个地方勾连出了白族人世世代代居住和生活的地理轮廓。

这不，今年的四月二十三日一大清早，苍山脚下、洱海之滨各村各寨的白族人

便都已经盛装汇集到佛都崇圣寺的三塔旁，在寺内焚香敬佛，念经祈祷，在寺外燃香祭拜"抚民皇帝"本主——也就是段氏祖先，人们满怀热情，希望通过自己虔诚的祭拜，使今年风调雨顺，秋后五谷丰登。

祈祷仪式完毕，人们就在寺旁的河滩、树林间唱山歌、对调子，载歌载舞向北行走，十六公里的路程之后，他们将到达苍山五台峰下的神都圣源寺。

绕三灵的队伍以村为单位，队伍有三个部分：主队之前有一男一女或两男两女的老人，头缠大白包头，身穿雪白对襟衣，套装一条彩色绸裤，脚上穿缀有红绒球的彩线凉鞋，打扮得十分风趣。两位这样打扮的老人只要往队伍前一站，队伍就有了头了。人们也都知道了，哦！这是哪个村的花柳树老人呢。花柳树老人二人一同扶着一枝杨柳，柳枝上挂一个葫芦，一块彩绸。两人一人拿着拂尘，一人拿着红扇子或甩着白毛巾，边舞边对唱白族的"**花柳曲**"。

跟在花柳树老人后头的，就是主队了。主队中除了一个人吹笛子以外，有成双成对的男女舞者数十人，有的唱调子，有的打霸王鞭、敲八角鼓、双飞燕。

队伍的最后，就是整个队列的尾巴，由一个吹树叶的人和数十位载歌载舞、手执扇子或草帽的妇女组成。

整个队列大家排成"一字长蛇阵"，在花柳树老人的带领下，浩浩荡荡地前行。像这样绕三灵的队伍至少有上百个，参加的人数有上万人。

从佛都崇圣寺出发往神都圣源寺去的路上，会经过许多村寨，这些村寨的村民有的会汇入到绕三灵的队伍中。但是大部队到达的时候，大家都会争相购买村民们做的铜钱。铜钱象征财富和丰收；有的会买太阳膏；太阳膏是一种醒脑散热，祛风止痛的中药，象征着辟邪；还有的会买小花鞋和小衣服，象征着妇女和幼儿的健康；或者是买小花串和小菱角，象征着五谷丰登，人们把太阳膏贴在额头，把花串挂在胸前。期盼着一年到头无病无灾，平安喜乐。

队伍白天边走边唱边舞，一路欢歌笑语，吹吹打打，兴高采烈，朋友相见叙旧，情人趁机谈情说爱，场面宏大热烈。到了晚上，这上万人的队伍便三三两两地在田野和树林里燃起一堆堆篝火，烧茶煮饭。饭后，老人一边喝茶，一边弹三弦，唱起"**大本曲**"。

第二天一大早，绕三灵的队伍又出发了，这一天的目的地是从苍山脚下的神都圣源寺往洱海之滨的仙都金奎寺去；今天的主题是对大理国本主段宗榜的祭祀。在

大理，白族人认为“神都”所供奉的是大理地区最大的本主“五百神王”、也是段氏族人段宗榜。然后，在寺院内外场地，打“霸王鞭”和“金钱鼓”，跳扇子舞、唱白族调子，傍晚在神都周围埋锅造饭，当晚即夜宿庆洞庙宇和四周野地树林中。人们尽情歌舞，通宵达旦，热闹非常。这五花八门的表演中，霸王鞭和金钱鼓对舞是最重头的。

霸王鞭用竹子做成，大约有一米长，是四个节的空心竹，鞭头有三组铜钱，尾端有二组铜钱。金钱鼓用木条围边成八角或六角，一面绷着羊皮，每片木条中间凿了一寸长的方孔，里头也串着两枚铜钱，用铁钉固定。表演的时候，铜钱能碰击发出响声。女子持霸王鞭中端，男子手捏金钱鼓的一角两两对舞。舞蹈中霸王鞭通过杵地、脚踢和敲打，以及碰擦手臂双腿发出响声；金钱鼓在舞中以掌、肩击鼓，嘭嘭有声。双方仰俯屈伸、辗转反侧，一时心对心、一时背靠背、一时脚勾脚，节奏鲜明欢快，节拍由慢渐快，气氛热烈欢快，渐入佳境。

除了舞蹈，**白族调子**是行走中表演时，声音的灵魂与核心。

就这样一路歌舞，第三天，队伍从金奎寺出发沿洱海西岸边歌边舞向南而行，直至绕回大理古城的“佛都”崇圣寺，祈祷上苍保佑、永镇山川、天地安宁，然后在寺旁边的马久邑村散会。

从农历四月二十三日至二十五日三整天，队伍由中到北，再由北到南，再由南回中。从苍山脚逛到洱海边，画了四十多公里的一个大圈。这一路上经过的山、水、树林、村寨、寺庙和夜宿地点都是千年前就选定下来的，白族人把它归纳进了一句俗语，至今在大理的白族人间流传，这句俗语说：“三日逛北，四日逛南，五日返家园”。也就是二十三日逛苍山、二十四日往南到达洱海，二十五日各自返回家乡的意思。

就是这每年绕三灵中唱的歌，跳的舞，用的乐器，特别是霸王鞭与金钱鼓的节奏、大本曲的旋律，完完整整地进入了1949年后成立的那个叫“白剧”的剧种中。今天我们听白剧，仿佛就是在绕三灵中选出了一组队伍，专注于他们的表演和歌唱，如此而已。连他们唱的内容，都是绕三灵中祭祀祈福的主人公——段式家族的传奇，或者和段氏家族勾连着其他民间传说故事。

白剧除了和绕三灵的歌舞血脉相通以外，还和一个声腔有关，这个声腔叫**“吹吹腔”**。吹吹腔这个唱腔和来自白族的十八种调相比，在如今白剧中的比重已经很少很少了，然而我们却不得不说到它，因为它有着和白剧、和大理不可忘却的一段过往。

云南历代是兵燹之地，而大理国自从唐宋段氏家族掌管以来，借着天险和民

族凝聚力，整个大理国可谓是固若金汤。历朝历代，大理国便一直让中原王朝感到进退两难，历代的羁縻与封疆置吏，实际上是睁一只眼闭一只眼的一纸空文，政权仍由大理段氏掌控；直到元代初年，忽必烈雄才大略、勇谋兼施，不仅扫平中原，进军欧亚，而且亲自出征云南，坐镇指挥，也在牺牲将士十万人，损失战马四十万匹的巨大代价之后，才破了大理国，将其收归蒙元版图，改大理国为云南行省。

这一回，困难摆在了明代开国皇帝朱元璋的眼前。当时的朱元璋已经荡平中原，成为中原王朝的最高统治者。然而，地处西南一隅的云南一带依然处于元梁王的据守控制之下，那梁王凭借边疆山高皇帝远，以及与段氏王国苦心经营的云南百年基业，根本不把年轻的明朝放在眼里。

确实，朱元璋也是在开国之后的第十五年才出兵云南，三年之后才夺得了云南的主管权。那场惨烈的战役叫“白石江战役”，这场大仗之后，洪武十五年，段氏后院大理被明军攻克，第十二世段氏国王段明束手就擒。仅仅半年之后，云南江山易主，尽归明朝。

朱元璋拿下云南发的第一道令，便是开发西南，巩固边防。他下令，在云南省府昆明建立云南都指挥使司和云南布政使司，管理云南军政事务，着手处理接收云南事宜。与此同时，撤回了战将人马，在大理安顿了一批屯垦军。

什么叫屯垦军呢？就是开垦荒地的驻地军队。就是这支军队里的汉人，带去了当时最流行最时兴的“弋阳腔”，而今天白剧中作为戏剧根源的“吹吹腔”，便是从当年的“弋阳腔”里来的。

白剧，一个由少数民族表演，为少数民族喜爱，广泛传达少数民族文化风情的剧种，原来还曾和汉族文化的基因有关。这种剧种里的复杂组成，来往层叠，也正像是民族与民族之间曾有过的间隙与融合。无论说什么，大理国已经归于历史，白剧是我们中华文明、戏剧文化的一部分，也是彩云之南的云南唯美独特的组成部分。白剧，是完美融合的象征。



（本篇广播节目链接）

把自己演给你看　通剧

民国时代的学者王国维在他的《戏曲考原》中提到"戏曲者，谓以歌舞演故事也"。他认为，戏曲，就是用歌舞的形式来表演故事。进一步说，戏曲的本质之一是要把一件事物或一个故事演给别人看。对于大多数中国的传统戏曲艺术，演故事的人扮成帝王将相、才子佳人，表演着历史传奇和神话故事。换句话说，这些故事都是发生在别人身上的事情。但在我国长江三角洲的北翼却流传着这样一个剧种，它所演的故事正是他们自己的故事，所演的传奇正是他们自己的传奇。这个地方是江苏省的南通市，这个剧种叫"通剧"。



小贴士

通剧，又名"僮子戏"。原系苏北一带巫师（当地称"僮子"）迎神赛会而进行的"做香火"，目的是为祈求祛病消灾、风调雨顺、吉庆丰收。香火会上的舞蹈和说唱统称"僮子戏"，也叫"香火戏"。早期的香火戏较粗犷，由二人对唱，称为"二可子"，此后又陆续吸收徽剧、京剧和花鼓戏舞台艺术，特别是伴奏形式及衣箱等，使形式和内容都逐渐发生变化。1930年前后发展成戏曲。通剧传统剧目有《陈英卖水》《秦香莲》等。新中国建立后逐步改革，也积极反映现代生活。1958年定名"僮子戏"，后改名"通剧"。

五千多年前,滚滚东逝的长江,裹挟着大量的泥沙,奔腾咆哮,流到宽阔的入海口,便逐渐沉积下来。时光,将泥沙堆积成片片沙洲,斗转星移间,这片片的沙洲渐次与大陆相连,并慢慢向外拓展延伸,孕育成了一片广袤而肥沃的冲积平原。这片沙洲平原叫"胡豆洲"。取这个名字,是因为这里长满了胡豆,也就是蚕豆。到了南北朝时期,差不多一千年前的公元956年,在这片胡豆洲上建起了一座城池,取名南通城。

宋代的地理专著《太平寰宇记》里不但记载了胡豆洲的位置、尺寸和形状,还细致地描述了生活在那里的人。书里说,"胡豆洲上多流人,煮盐为业。"很长一段时间里我们都以为"流人"是流放到胡豆洲上的犯人,其实不然。唐代后期中央皇权削弱,郡州各自为政,战事频繁。百姓们面对沉重的苛捐杂税,大批农民被迫离开家园,找寻安身立命之所。所谓的流人,也就是这些躲避战乱和重税的人们。当时的胡豆洲滨江临海,土地肥沃,适宜种植水稻。流民们来到这里,烧盐、捕鱼的同时,更用洲上特产的胡豆烹调出各种美食。这里人烟稀少,没有兵荒马乱、官吏苛税和地主盘剥,俨然成了一片世外桃源。

虽然躲开了战乱和重税,可生活在这里,煮盐、晒盐、种豆、打鱼,样样都得靠天吃饭,看海生存,这使得人们异常相信巫术。一千多年来,生活在这里的人们每年都要举行消灾祈福法会,祈祷来年风调雨顺五谷丰登。也为自身祈求消灾去病、平和安康。这个法会在当地叫"**上僮子**",法会上,那个戴着头巾,腰里束着八卦裙的僮子手拿一把九连环刀,口中念念有词。

僮子为何是这样的打扮?这和僮子戏的一个古老传说有关。

相传唐代贞观年间,有五个举人进京赶考,不料误了考期,而且回家的盘缠用尽,只得流落京城。在困境中他们结为异姓兄弟,为了谋生,他们用家乡的僮子书曲调编成歌,靠卖艺度日。

一天,他们在皇宫外卖唱,歌声传到了宫内,被唐太宗李世民听到了。当时唐太宗正与龙虎山道人张天师为划分地界的事闹矛盾,便心生一计,召五人进宫。太宗对他们说:我在金銮殿上挖个坑,将你们藏在里面,你们听我摔酒杯就唱歌,听到我跺脚就停止。

一切安排妥当后,唐太宗将张天师召进宫来,与他一起饮酒。席间唐太宗突然酒杯掉在地上,藏在坑内的五个举人听到这声音,立刻就唱了起来。过了一会

儿，唐太宗一跺脚，歌声顿时消失。

唐太宗脸色大变，责问张天师："是否是你把妖精带入皇宫了？你立刻作法杀掉妖精，不然你就是妖孽！"张天师明知唐太宗戏弄他，便用照妖镜一照，说："这不是妖精，而是五个举人在为陛下歌唱。"唐太宗见被揭了老底，更是不悦："朕乃金口玉言，朕说是妖精就是妖精，今天一定要你将妖精杀掉。"无奈，张天师口念真言，用宝剑杀掉了五个举人。

张天师走后，五个举人冤魂不散，紧紧追随张天师。张天师对他们说："冤有头，债有主，我也是迫于无奈，这是皇帝要我干的。我赠你们每人一件宝贝，你们去找他算账去吧！"五鬼得了宝物，大闹皇宫。结果"东宫拿住曹皇后，西宫娘娘不安康，三宫六院都有难，缺人煎茶送药汤"。而且奇怪的是，得病的全是妇女。

唐太宗自知理亏，无奈就敕封他们为五路神，名为"洪门五岳"。结果五个鬼将错把"洪门"二字，听成了"逢门"，于是到处游荡，逢门就闯，撒瘟播灾。天上玉皇大帝得知此事，便派三个女儿下凡。这三仙女头戴黄元折盔，腰束九宫八卦裙，手拿一把九连环刀四处挥舞，所挥之处瘟灾立刻消除，一切太平无事了。唐太宗盛情挽留三仙女，然而三仙女不应，匆匆飞天而去。但留下头巾、彩裙与九连环刀。

此后，宫中一有人生病，唐太宗就找一孩童戴上头巾，穿上花裙，舞九连环刀，嘴里哼哼唱唱，果然疾病全消。唐太宗为这个孩童赐名"僮子"。

刚才那个唐太宗、张天师和僮子的故事在此后几百年间的僮子们中口耳相传，这段与僮子们自身情节相关的故事得名"五岳闹皇宫"。

这个"五岳闹皇宫"的故事并不是孤立的，它的前头还连着唐太宗梦游月宫而引发的"闹荒"故事、玉皇大帝三女嫁袁樵的故事，以及袁樵生下算卦如神的袁天罡，袁天罡引宰相魏徵梦中斩龙的故事，唐太宗为保魏徵入地府发"取经"大愿的故事，唐僧出世、唐僧取经、取经回途遇到刘全进瓜的故事。"五岳闹皇宫"后，又接着魏徵之子九郎替父请神的故事、九郎借马闹龙宫、借鞍借鞭上天请神的故事，诸神迷路、魏五郎游地府的故事等等。其中有着错综复杂的关联，情节完整，连贯性也特别强，加起来一共十三部半，被称为"十三部半巫书"，简称"僮子书"。

按十三部半巫书的顺序，"五岳闹皇宫"在整部僮子书的中后段，"五岳"因为和病灾瘟疫相关，也成了后世僮子们祭祀时专门针对消除病灾要供奉的"五路神

衣(医)”。

再说这五岳成神之前唱的是僮子书,唐太宗后来请孩子模仿仙女,扮的也是“僮子”,所以“僮子书”中的这段故事也仿佛理所当然成了僮子们的自我陈述。在南通民间,甚至有种说法认为僮子原先就是专门给人看病的。所谓“巫医不分家”,在农村,若家中有人受风寒、遭惊吓、头昏,或是嗜睡昏迷,胡言乱语,就要请个僮子来叫魂,手上敲着锣鼓,嘴里念唱,一旦病人病情好转,就举行仪式酬神。这种活动按规模大小不一,而有“化蓝门”“度关纸”“小串堂”“三表三圣”“三表五圣”“七表九圣”等多种名号。

“五岳闹皇宫”的故事包含了对“僮子”这一行当来源和历史的模糊信息,包含了真实存在过的历史人物和传说中的各路神明。真真假假间,抹上了一层神秘的色彩。

一直到新中国建国之初,僮子戏保留着原始的表演形式和生存状态,就像我们前面一直说到的,它唱着十三部半巫书的故事,在演唱时没有伴奏,用纯正的南通方言维持着“僮子开口三门腔,上板不上眼”的徒歌样式,唱段与唱段之间用锣鼓衔接。这种声音形象保留着古老的巫文化的痕迹。

但在上世纪六十年代,南通市实验通剧团成立,僮子戏经历过一轮主动的变革,变革的核心就是要撇除僮子戏“封建迷信”的内容。本着这个宗旨,僮子戏发生了两个重要的变化。

一个是形式的变化。这其中包括了僮子戏传统声腔和伴奏的改革。艺人们引入民间山歌、小调、号子,借鉴其他地方戏曲的音乐素材。在创作手法上,吸收了京剧板腔体的规律,出现了板腔体、曲牌体、小调联缀合一的趋向,创作了多种板式和适合各行当表演的唱腔。克服男女同调同腔的困难,演员开始适应定腔定调的规范。角色行当更趋明朗化,演员队伍打破了僮子老艺人一统天下的局面,吸收年轻的业余队员。更是邀请京剧、越剧、歌舞等门类的老师担任形体、化妆、服装、导演,一派现代化的革新气象。

另一个变化是内容的变化,僮子戏开始大量排演现代戏,比如《红色的种子》《上河工》《好书记》《社长的女儿》等等。

实验通剧借鉴、糅合了京剧、话剧、歌剧的表演手法,探索着新型地方戏戏曲化的路子。可形式内容都变了,僮子戏还是僮子戏吗?当年并没有人回答这个问

题。有趣的是，经历了十年“文革”的停顿，1979 年南通市文化馆开始恢复通剧活动。南通市文化局成立通剧改革小组。恢复演出的通剧又经历了另一轮主动改革，这轮改革所做的，居然是艺人自由组合成松散的民间演出队，废除民族管弦乐队，仍然用锣鼓伴奏，演出场所以村台为主，现代戏剧目逐渐减少，以传统戏演出为主。这轮改革，疏离了六十年代实验通剧的探索实践，回归到僮子戏的传统套路上去。

不得不承认，实验通剧的探索实践，从声腔、剧目、表演、舞美等等方面对后来的僮子戏演出注入了新的活力，也催发了新编传统戏的相继问世，这些以通剧名义新创新改的剧目，实质上是一批带有鲜明实验通剧印记的僮子戏。

如今我们可以欣赏到的通剧录音或录像，大多来自上世纪八十年代后通剧发展的样态纪实。当初那个看似退步的选择，实则是一个巨大的进步。有许多剧种和通剧一样经历了与传统根脉的分道扬镳，却并不一定有这个幸运和机遇经历后来的殊途同归。这么说来，八十年代的那次变革，充满了相关从业者对传统文化的体认，也包含了他们极高的智慧与勇气。


（本篇广播节目链接）

一切围绕着“茶” 赣南采茶戏

茶文化是中国文化的精粹之一，喝茶，是自古至今的中国人最寻常又最不可缺失的一部分。近些年来，包括茶道、茶书、茶具、茶画、茶艺等等在内的茶文化，更是弥漫在我们的生活之中，成了许多人追逐和喜爱的文化事项。当你捧起一碗茶，惬意地品茗，并且在席间津津乐道这些天南海北的中国茶有着多少不同的种植环境和采摘时节，有着怎样不同的制造工艺和冲泡手法时，也许从不会想到，中国的戏曲舞台其实也与茶有着密切的关系，甚至有这样一些剧种，完完全全因茶而生，它叫采茶戏。在中国盛产茶叶的江西、安徽、福建等省份，都有采茶戏。采茶戏中记录和描述了茶叶自播种到贸易到品茗的全过程。这一戏剧俨然是茶文化的一部分，同时也是戏剧百花园中的一朵奇葩。江西南部，也是采茶戏形态最集中最丰富的地方。今天我们就来说一说赣南采茶戏。

小贴士

赣南采茶戏，江西省土生土长的汉族戏曲剧种之一，主要发源于赣南信丰、安远一带，采茶戏的产生与茶叶产业有关，有较为悠久的历史。它的发展和成型，经历了从最初每逢谷雨季节妇女上山采茶唱山歌以鼓舞劳动热情的“采茶歌”；到为了招待茶商、娱乐茶农、扎彩灯供奉茶叶并有一两人表演的“采茶灯”；最终到有人物和故事情节的“采茶戏”的全过程。采茶戏一般只有二旦一丑，或小生、小旦、小丑三人的表演，故又名“三角班”。赣南采茶戏形成后，即分几路向外发展，与当地方言和曲调融合，形成赣东、赣西、赣南、赣北、赣中五大流派，每个流派中又有不同的本地腔。采茶戏共有的特点是表演欢快，诙谐风趣，载歌载舞，喜剧性强，富有浓郁的乡土气息。

谷雨时节，赣南的信丰、安远一带，冒芽的茶树为一座座茶山增添了一层新绿，那翠绿的颜色透着一股新鲜劲儿，仿佛是等待着人们融进来捋走这片颜色一般。人们也是明白大自然的这番心意的，天色还暗沉沉的时候，这里的妇人和姑娘们就背上茶篮，摸着路上山去了，一整个季节的采茶便在晨曦微露中开始了。

采茶一般两人一组，一个做上手，一个打下手，从清晨一直采到正午艳阳当空的时候，茶山的绿在一点点消融。采茶女不论是妇人还是姑娘，大多穿着蓝色印花或是红色搭布的衣衫，在绿色中十分显眼。煞是好看的茶山景致掩盖不了采茶女的辛苦，为了赶在清明之前采下一年的新茶，刮风下雨也得采茶，天气阴冷，茶叶湿滑难采，大晴天到了中午，低矮的茶树不能遮阳，热辣辣的太阳晒得人昏昏沉沉。

每到这种艰苦的时候，**“采茶歌”**便上场了。

唱着歌，茶似乎就采摘得轻松许多。那些辛苦也似乎淡了许多。眼看着山上的颜色越来越深，那最翠绿鲜亮的颜色堆积在黄褐色的箩筐中，内心升腾起的喜悦无以言表。炒茶制茶也几乎同时开始了。大铁锅中的绿茶越来越扁，蒸发出来的水分化作一缕缕深深浅浅的白烟，伴随着白烟弥漫开来的，是漫山遍野的茶香。这是茶的味道，更是收获的味道。

收获的时节便有庆祝，沏上一壶自家茶山种的好茶叶泡出的新茶，那一缕清香沁人心脾。茶农们丰收的喜悦化成了歌舞，茶蓝背篓扎成花灯，扇子和斗笠便是最称手的道具。唱些什么呢？唱采茶的故事吧；舞些什么呢？舞采茶的动作吧。**“采茶灯”**便形成了。

远处是茶山，近处是茶房，炒茶大锅旁一筐筐做好的新茶前，一队采茶姑娘跳着舞经过，一群炒茶小伙跟着唱歌，种茶老伯和阿妈面前一张四方木桌上摆着一个粗制茶壶和茶杯，老汉端起一杯新茶，满脸笑意地目送茶灯歌舞的队伍渐渐走远。这便是茶农生活里最惬意的时刻，也是茶农心中最幸福的画面了。

唱着采茶歌摘茶，舞着采茶灯庆收，采茶歌与采茶灯在赣南流传了很久。伴随着的，正是年复一年的种茶养茶采茶炒茶。到明朝，赣南安远县九龙山已然是盛产名茶的重镇，粤商茶客，年年跋涉千里到这里来买茶。久而久之，这些商人也带上了茶字名号，专门做茶叶生意，自称茶商。在那个重农轻商的年代，茶商盘活了茶叶的周转，保障了茶农的生计，他们成了茶农的贵客。

既然是贵客，便要好好招待。汉族人饮茶，注重一个“品”字。凡来了客人，沏

茶、敬茶的礼仪是必不可少的。在茶农这里，每年的品茶会仿佛承袭自宋代的斗茶，茶客茶商来访，必然要准备一系列的茶。如果是熟客，征求意见选用最合来客口味和最佳的茶具待客；如果是生客，就更需要一道道茶接二连三地奉上了。主人在陪伴客人饮茶时，随时关心着客人杯中、壶中的茶水，随喝随添，使茶水浓度保持着前后一致，水温适宜。过程中，要评价今年的雨水和日照，使得哪些茶长势惊人，哪些茶略显逊色。再有今年炒茶制茶中用了什么新的手法，使得茶叶焕发出不同以往的滋味，哪些茶是丢在一边，不经意间成了风味独特的陈茶。

山上的采茶歌和镇上的采茶灯是品茶过程中无意间飘进茶商的耳朵里的，有茶商好奇，便问了起来。茶农自然是如实作答。原来还有歌舞?！能表演给我们看看吗？茶农自然不会推辞，引着茶商到窗口，看外面那些行走在道上的庆收茶灯。队伍也许是一晃就过去了。便有更好奇的茶商想看个究竟，可是跟着队伍走可还怎么喝茶呢？于是从“采茶灯”中八个或十二个采茶女里分出二人来，两个扮作旦角，演大姐和二姐，再留一个队首的小伙作丑角，正好是二旦一丑的“三角班”。把他们叫到茶席前，姐妹二人表演上山采茶的样子，一个上手一个下手，手持茶篮，你唱一月我唱二月，凑满了“十二月采茶歌”。扮丑角的手持纸扇在中间穿插打趣。这就是成了采茶戏最原始的节目《姐妹摘茶》。

后来越演越多，增加了开茶山、炒茶、送哥卖茶、盘茶等故事，丑角扮成干哥卖茶，便更名为《送哥卖茶》。茶农也习惯了每年为茶商准备一台伴着品茶会的演出。这种采茶戏的雏形便从采茶灯的演出里剥离出来了。

从采茶灯里演出来的采茶戏越来越受欢迎，新内容也在不断增加。没多少工夫，《秧麦》《挖笋》《补皮鞋》《捡田螺》《卖花线》《磨豆腐》等茶农平常生活里能碰到的事，都被拉进了表演中。用着采茶歌的曲调，却没有唱采茶灯的内容，一唱众和的形式还在，却尚无管弦伴奏，这就叫“采茶戏”吧，本来也是茶农演的戏，怎么说都离不开一个“茶”字。采茶戏里，像《磨豆腐》，再有《卖花线》《捡田螺》的戏大多是两个人演的对手戏。也有茶商问过，为什么是两个人演呢？茶农就给茶商讲一个在他们那儿世代流传的浪漫故事。

相传唐明皇在位时，宫里有一位教授舞女练习歌舞的大师，叫雷光华。他对一位歌女产生了爱慕之情，这在那时是犯了宫禁的危险想法，他只能一再克制，与歌女若即若离。不想歌女也早早对他倾慕已久，屡次示好。雷光华觉得不妥更是

连连推辞。雷光华平日里是一个性情耿直的人，因为看不惯朝廷的腐败，常常仗义执言，太监们对他恨之入骨，一直想找机会陷害他。正巧，发现了他和歌女的纠缠。于是太监在皇帝面前诬告他与歌女舞伎私通，皇上知道后大怒，要治他死罪。雷光华闻讯后反倒下了决心，毅然带着心爱的歌女逃亡。当夜，他便与歌女相携逃出宫外，与当时南迁的中原移民一起逃难，到达江淮地区后走水路沿赣江逆流而上，最后来到当时还叫作虔州的赣南，隐居在安远县九龙山附近。他改姓田，叫田方，以种茶为生，闲暇之时不忘所好，与歌女一同编演采茶歌舞，并把它传教给了当地的茶农。到现在，在赣南地区民间采茶剧班里供奉的仍是祖师爷唐朝大师雷光华的神位。后人称他为田师爷。

这是一个至今在当地广为流传的故事，那里的人们都愿意相信有过一个原名叫雷光华的田师爷，带着一个歌女到这里来教大家采茶歌舞。好像有了这样一个人做祖师爷，采茶戏也因此古老了很多。采茶戏里那么多和爱情、正义有关的内容仿佛因此有了着落，这也才配得上中国四千多年的饮茶文化嘛。

茶农从采茶开始唱歌，到了丰收时跳舞，为了招揽生意而演戏都是真的，而茶农对着茶商说的这个故事却不是真的。采茶戏明代开始盛行，我们最多从汤显祖的《牡丹亭》“劝农”一折里知道当时是有采茶戏的演出的，再往前去，便牵强了。那么茶农为什么要编这个故事呢？这背后，倒有一件和茶叶、采茶戏都有关的真实而有趣的事情。

赣南采茶戏的发明创造其实并不归功于现代的汉族，做出更大贡献的是生活在赣南的客家。这些客家就是从魏晋时期就陆续迁徙到这里的中原汉人。在客家人还未到达赣南之时，畲族先民在唐代就已经生活在赣闽粤的边区了。唐代是中国茶文化的鼎盛时期，而自古以来，盘、蓝、钟、雷四大姓又是畲族先民的古老姓氏。因此把田元帅的本来姓氏定为“雷”、并且把这个人物故事放在唐代都有茶农的一番苦心。

客家艺人为什么要尊崇一个异族人作为自己民族艺术的祖先呢？客家先民与畲族先民从唐代末期开始便有了接触和交流，而这一时期主要体现在斗争上。一方面是汉族统治者与畲族先民之间的官民之斗；另一方面是南迁汉人，也就是客家先民与畲族先民在生存空间和利益之间的争斗。到了两宋之际，客家先民与畲族先民的关系出现了新的格局，赣闽粤边区的客家汉人和畲族先民开始有了很大的融合，他们在经济、文化、军事上互相信任、互相联合交融。最晚在1279年之

时，客家汉人与畲族先民已经有了通婚的记录，彼此完全承认，成了一家人。而我们的赣南采茶戏在明代万历年间才开始出现，也就是说在赣南采茶还没有诞生的时候，客家先民与畲族先民至少已经有三百年以上的通婚史，彼此不分你我。因此在明末清初才发展起来的赣南采茶三角班为了给观众一个好的交代，把赣南采茶祖师爷说成了畲族先民也不足为奇。

门第观念是中原汉人非常重视的一种文化，它是士族制度的产物。虽然唐末士族退出了历史舞台，但士族重视门第的观念却顽固地保存了下来。虽然赣南客家地区大多为平民百姓，很少有士大夫，但是由于受上层文化的影响，汉族普通百姓也深深被这种思想支配。明末清初，赣南采茶三角班刚刚形成，它开始从山沟沟走向城镇，各行各业的艺人为了让更多的人接受此种艺术形式，更好地谋生，自然就要为赣南采茶打造一个响亮的广告，来吸引观众的眼球。此时为赣南采茶的来源编一个美丽的传说成为采茶走向市场的第一要义。因此门第观念便在这里发挥着重要的作用，民间采茶艺人把这种艺术形式追溯为宫廷舞师之作，首先能得到客家人的认可，其次把祖师爷说成是畲族祖先可以得到畲族同胞的赞同，既满足了客家人重视门第的心理，又拉近了客家与畲族同胞的关系，这为赣南采茶从山村走向城镇开辟了一条光明之路。在民间采茶艺人通过表演获得一定经济基础的同时，也无形当中提高了采茶艺人的自身地位。雷光华传说应该是在明末清初之时，随着采茶的市场化应运而生的。由此可见，门第观念在客家人的心中有着极其重要的地位和作用。顺着这个故事，我们发现了隐藏在此之后的秘密，采茶戏的这个故事，不仅揭示了客家与畲族几百年来生死共存的历史，更揭示了隐藏在其身后博大精深的客家文化。

从歌到舞再到戏，赣南采茶为我们细致地描绘了这个与茶相关的剧种是如何生长起来的。在这个剧种中还隐匿着一个已然不太会被独立出来诉说的民族，以及这个民族和汉族之间的往事。没有复杂的茶文化，采茶戏不会出现，有了采茶戏，又将复杂的地域和民族生态带进了良好的格局之中。



（本篇广播节目链接）

中国"牛"文化与广西牛娘戏　牛娘戏

广西地处中国的正南方，是中国稻作文明的发祥地。正因如此，这里的戏曲大多和稻作文明相关。在广西还有一个剧种十分别致，它完全脱胎于稻作农耕文明，而且与稻作文明中必不可少的耕牛有关。因此不论是它的名字还是它的来历，都与牛联系在一起。当稻作文明在其他许多地方只催生了民歌和小调的时候，这里已经产生了完整而丰富的戏剧形式。这个剧种可能也是全国那么多剧种中唯一一个完全因为对牛的崇拜和喜爱而萌芽，因与牛相关的农事而立足，因和牛的互动而产生的剧种。这个剧种叫：牛娘戏。



小贴士

牛娘戏，又称牛戏、地戏或长衫戏，是在岑溪民间歌舞"舞春牛"基础上衍变而成的戏曲剧种。早期只有锣鼓伴奏，新中国成立以后定名为牛娘戏，并逐渐吸收广东粤剧、南音、道家唱诵，形成具有浓郁地方特色，有说、有唱、有戏的剧种。牛娘戏的旋律结构和唱词结构都简洁而规整，但名为"爆肚"的演唱方式独树一帜，爆肚使牛娘戏呈现极高的娱乐性，因此深受当地农民喜爱。牛娘戏是中国古代牛崇拜和牛图腾的次级衍生产物，也是唯一一种留有农耕文明直接影响痕迹的地方剧种。

要说中华民族传统文化与"牛"的关系实在是千头万绪。这种动物与人类相伴数千年。对于中国这样一个农耕文明古国，牛的意义更是非同凡响。早在七千年前的新石器时代，人类就已经把牛驯养成了家畜。这七千多年间，牛在中国文明的历史长河中留下了太多的故事。

我们随便找出一些，便能叹为观止。

比如，中国文字的创立和发明与牛有关。我们都知道甲骨文，甲骨文是殷商时代至周朝初期人们的发明，这种文字距今已经有三千多年了。我们常说的是甲骨文刻在龟壳之上，其实，留存下来的还有一部分甲骨文是刻在牛胛骨上的。在没有纸张的古代，牛胛骨和龟壳一道，用作承载文字的载体，这里面就有牛的功绩。

再比如，牛又是中国的十二生肖之一，而且排名第二。在民间还有这样一个



[清]焦秉贞《佩文斋耕织图》第二图"耕"

民间故事，说是天神让动物们赛跑，前头十二名可以列入生肖。牛本来是跑得最快的，但因为忠厚老实，没有发现骑在自己背上的老鼠，等到了终点，被老鼠一跃向前，捷足先登，牛才排了第二位。这个生肖故事里，中国人说鼠机灵有余、耍小聪明，而牛不仅有奔跑的实力，性情还十分忠厚老实。可见中国古人是褒奖牛而贬低鼠的，由此可见对牛的推崇。

在我国文化典籍中，牛有极高的象征意义。以乾、坤二卦统帅万事万物的《周易》中称“坤为牛”，坤卦所指的是负载生养万物的大地，而坤为牛则是说牛是坤卦的象征物，可见牛的资格与天同位。而《礼记》上说：“诸侯无故不杀牛。”只有在遇到国事争端、诸侯歃血为盟时，才割牛耳取血，每人尝一点牲血，由主盟人手执盛牛耳的珠盘，称之为“执牛耳”。

处处推崇牛，使得中国有许多民族曾经有过或现在仍然具有牛的图腾崇拜，这一图腾崇拜至少可以追溯到四千年前。相传大禹治水时，每治好一处，就要铸铁牛投入水底，以镇水患。到了唐代，铁牛便改设岸上了。古人认为，终生耕田犁地、开垦荒原的牛，是盗取天仓谷种下凡拯救黎民百姓的社稷神，而天帝为了惩罚牛，让牛世代受劳作之苦，为人类所驱役宰杀。牛就是中国的“普罗米修斯”。

牛又是重劳力的代表，在生产生活、农事军事上，也屡有传奇。比如战国时代的齐国，使用火牛阵进攻敌国；三国时代蜀国讨伐魏国的栈道运输使用牛车，再比如牛皮整张卸下做成了极好的御寒衣物。关于牛的传说，最为精彩的当数牛郎织女的民间故事。

黄梅戏《**牛郎织女**》家喻户晓的背后，是牛郎织女传说故事的人尽皆知。《诗经・小雅》中的牛郎、织女，还只是隔着银河的两颗冰冷的星星，到了汉代，人间的爱情生活演绎到了牵牛、织女星上。在这个故事里，牛占了极大的比重，牛郎被哥嫂赶出家门时，老牛是他相依为命的伙伴，也是他开创生活的主要劳力；牛郎遇到织女时，老牛是有神性的金牛星，是他们的媒人；织女被收回天庭前，老牛临终让牛郎在自己死后剥下整张牛皮将来可以飞天与织女相会，老牛又成了牛郎的工具。民间传说里的牛全身是宝，处处为人所用，有神性又通人性。有神性、通人性，便是中华民族对牛的基本评判。这一评判直接引导了中华民族对牛与人的关系的处理。

说了这么些与牛相关的事，无非是想提醒我们自己，有时候一个司空见惯的

东西到底有多么深入地影响着我们的生活，比如牛和我们的关系。在中国，有这么一个地方，对牛的崇拜和依赖，整个民族与牛的交集之大，已经到了连戏剧都参与其中的程度了。这个地方在广西，具体一些是广西梧州一带，这个地方再向东不远就是广东地界。生活在那里的人，大多是壮族。

只有锣鼓伴奏的牛娘戏以当地叫作“平话”的汉语方言演唱，也许内容并不能听懂，但能感觉到它七字一句，上下两句成为一段的规整结构。牛娘戏这么唱，与它的来历有关。

广西壮族生活在地球的北纬30度，这个纬度是全球的稻作文明区。而种稻，离不开耕牛。壮族有“牛王节”，时间一般在农历四月初八举行，这一天不奴役耕牛下地劳作，不打牛骂牛，给牛梳洗干净，喂以精饲料及五色糯饭，祭扫牛栏。巴马一带的壮族除了给牛梳洗之外，还在堂屋里摆上一桌丰盛的菜饭，家人围坐后，家主把一头老牛牵来绕席而走，边走边唱赞牛歌。唱毕，从席上夹些饭菜给牛吃，然后大家才举箸就餐。

与牛同食，应是壮族古代牛图腾崇拜的遗风。据史书记载，自春秋战国时起，凡立春前一日，全国各地都在城南门，以统一的制式，用泥塑一具春牛，天子王公、平民百姓都必须来鞭打春牛求丰熟，人神共乐。这个习俗叫“打春牛”。

到了唐宋时期，“打春牛”演变形成了“舞春牛”习俗。壮族民间的舞春牛肇源于其先民对牛的崇拜，是牛图腾崇拜的次生或再生形态。

关于“**舞春牛**”的来由，壮族民间流传着许多神话故事。

相传春牛原是一头野牛。古时候，壮族聚居的岭南地区森林密布，壮人住在山洞里，靠吃野果和兽肉维生。后来神农发明了五谷，壮人才有米吃，学会了耕田种地，开始以木棒、石块挖坑点种，后来又发明了犁，靠人力拉犁耕地。那时候，山林里漫游着成群的野牛，人们设法捕来一头黄牛，因为黄牛比较温顺，容易捕捉也比较容易驯养，驯之以耕地，拉木车，以后又慢慢驯养水牛。野牛一代代繁衍，后来壮乡都有了耕牛。从那时起，壮人耕田犁地不再用人拉犁，减轻了劳力，农作物生长良好，农业连年获得丰收。人们对牛心存感激，相约今后不得杀牛，禁吃牛肉，且每年“开春”前要杀鸡宰鸭供奉祖先和土地神，还要用竹篾和黑、灰色土布制做一头“黄牛”，由族中长老手执牛头在祖宗神台和土地庙前跳舞，祈求神灵保佑来年风调雨顺、五谷丰登、人畜兴旺。

“舞春牛”至今在壮乡流传，表演起来还颇有一套程式。

旧时农历正月初二至二月初二,"春牛队"便开始准备了。具体日期各村错开举行,轮到哪个村过节,春牛队就到哪个村表演。"春牛"用竹片编织而成,牛头、牛角糊上一层厚厚的绵纸,画上牛眼,牛身则用灰布、黑布或土黄色布缝制。舞春牛和舞狮、舞雄鸡不同,时间要定在晚上,而且到哪个村寨表演,须提前半天"下贴"通知,贴上写着"年节佳境,共乐太平,今夜春牛,登门贺庆"。

村头人接贴后,便通知各家各户,做好迎接准备。是夜,春牛队敲锣打鼓出发,边舞边走,到村边,先在土地庙前表演舞拜一番,名为"老虎入村拜土地"。入村前,还要先与主村人对歌,内容是询问有关春牛队的情况和一些舞牛的知识,对唱获胜方可入村。

进村后则挨家挨户表演。主家事先在祖宗神台上摆好供品,点烛燃香。"春牛"入屋,先环厅堂四周绕一圈,在祖宗神台前拜三拜,退出屋外,再由茶公茶娘入屋"穿茶路",唱《恭贺歌》。

《**恭贺歌**》的内容是祈求祖宗保佑六畜兴旺、五谷丰登、人财兴旺。也有根据主家的具体情况随编随唱的,如主家有寿星,则赞长寿歌;若是新居落成则赞鲁班歌。如果主家有特别的愿望,则通过某种方式告知春牛队,让春牛队帮助祈求。比如主家想让子孙读书成材,则事先将笔、纸放在祖先神台上,上面压上封包,春牛队入屋,一见便知,随即赞主家子孙聪明伶俐,勤奋好学,定能读书有成,功成名就。唱毕《恭贺歌》,主家酬以酒肉封包,并燃放鞭炮欢送春牛队。

春牛队巡遍各家各户以后并不马上离开村子,下面要做的这件事,便和"牛娘戏"有关了。

春牛队巡遍各家各户后,在全村男女老少的簇拥下,来到村头空旷场地或土台表演"春牛戏"。"春牛戏"的表演形式有"独脚春牛""两脚春牛"和"四脚春牛"三种。这三种当中,"四脚春牛"的表演形式最为完整。

"四脚春牛"舞蹈时,两人钻到布套制成的牛身中去,前头的人撑牛头,后头的人弯腰拱背舞动牛身,脚上都穿着象征牛脚的布套,耕田郎头包毛巾、手执犁架跟在后面,做役牛犁田的样子;伴奏者则敲锣打鼓,茶公茶娘手提花篮,边唱边舞,曲调都用《**春牛调**》。

"春牛调"唱罢,"春牛"伴着铿锵的锣鼓声舞动,模拟牛"出栏""吃草""搔痒""鸣叫""赶牛蛇""拉犁"等动作。这些动作都做完,这个村的"舞春牛"才算圆满结

束。舞完一村，次日晚上春牛队又转到另一村，直到二月初二才结束。舞春牛活动结束后，春牛队杀鸡宰鸭祭奉春牛师，然后全体队员聚餐，称为“堂否虚”，意为年内不再舞牛，餐后将“春牛”道具、花篮、乐器、服装等收拾好装入麻袋，挂在春牛队领头人的屋架上，留待来年使用。

舞春牛中的“唱春牛”就是从“春牛戏”开始的。这个习俗经过历代传承和演变得到不断丰富和发展，娱乐成分不断增多，由一人主唱、二至四人伴唱发展到有表示农事情节的表演，分成“牛公”“牛婆”等人物，并逐渐有了文字记录的春牛歌舞戏本子《春色太平歌》。这个本子初步具备了戏剧情节、人物、唱腔、念白等要素，并配以鼓、锣、钗等打击乐，这就成了民间流传的传统“牛娘戏”的雏形。

清朝乾隆初年到道光、咸丰年间，梧州出现了梁丽堂、李进钊等师承四代的牛娘戏班子。民国初年，由莫华钊组建的集庆堂班，成了广西当时最有影响的戏班，该戏班的著名艺人莫玉芳在演出时吸收了民歌小调，丰富了牛娘戏的音乐。二十世纪二十年代以后，有广东粤班演员来到岑溪，加入了集庆堂班，便将广东戏的演艺传授给牛娘戏演员，牛娘戏吸收了广东戏的表演程式及服饰装扮，特别是从广东传入的南音说唱本和传奇剧本，不断地被吸收到戏班的舞台演出中，使牛娘戏向更成熟的阶段发展。昔日的“牛公”“牛婆”变成了舞台上的小生和花旦，人们称之为“牛哥”和“牛娘”，剧种也被人们称之为“牛娘戏”了。

“牛娘戏”就是舞春牛从乡间仪式向舞台转型的结果。牛娘戏，也就保留着舞春牛中“牛公牛婆”的各种表演形态和表演技能，比如七个字上韵上口的一唱一答；比如上句启口下句落腔的旋律分布。这其中，“爆肚”堪称牛娘一绝。

什么是“爆肚”呢？简单来说就是即兴演唱。“戏在肚里，即兴唱出”就是“爆肚”。牛娘戏的许多剧目没有剧本，有些只有一些戏桥，牛娘艺人根据这些框架就能边编边演。这种形式有些像传统戏曲领域所说的“幕表制”，没有固定唱词，只有基本戏路框架，演员们到台上即兴表演。

牛娘戏的“爆肚”有时比幕表制还难，难在哪里呢？它不是爆一句或几句，而是爆整场或几场，内容绝不重复，情节自然推动。牛娘戏有时连框架都没有，只有一个起头，接着怎么往下演就全靠演员“爆肚”了。令人折服的是，在牛娘戏中，“爆肚”爆出来的戏不但主题鲜明，戏剧情节环环紧扣，叙事清楚，而且唱词言简意明，工整对仗，比兴有韵，朗朗上口。

牛娘戏的再一次变革是在新中国建国以后了，现代戏剧观念的植入使得牛娘戏在二十世纪六十年代建立了专业性剧团，并创编了一些现代题材的新剧目，其演出影响日渐扩大。1982 年，牛娘戏《亲家》被搬上荧屏，在广西电视台和中央电视台播放，轰动一时。大家都知道了广西岑溪有一个“牛娘戏”，唱起来朗朗上口，而且是壮人因为牛而唱出来的戏。这时候的牛娘戏除了蒙牛皮的鼓和铙钹以外，加上了高胡、月琴等等的伴奏乐器，呈现在舞台的那一刻，面貌一新。

在中国，爱牛敬牛的民族很多，但像壮族这样离不开牛的很少。中国戏曲里说牛的题材很多，因牛而成仪俗成戏剧的很少。牛娘戏应该就可以算得绝无仅有的一个，它是古老中华文明牛图腾的象征，是中国上下五千年与牛共生共存的印证。再说远些，牛娘戏虽然听起来质朴而简单，看起来粗糙而平凡，却提醒着我们祖先是如何善待自然的，那么今天的我们又该做些什么呢？



（本篇广播节目链接）



地利篇

大地山河

一重山水一重天，华夏文明的五光十色，有多少是得益于千变万化的地域风情。遒劲有力的梆子声响，诞生在北国的凄厉风雪和高耸群山中；柔润灵动的丝竹乐弦，脱胎于南国的绵绵细雨和渠溪宛转；妖娆神秘的铙钹锣鼓，多来自西南繁盛的烟瘴密林；苍凉悠远的长腔短调，总在勾画着西北无边的大漠孤烟。土地的质感就是这么直白地与戏曲的质感连在一起，古人把眼前的山水化作嗓子眼里的声音，变成语言、变成音调、变成唱腔，于是，慢慢地，我们在声音中积淀对土地的记忆，也终于在千百年后，戏曲变成了一种证明：我们自信用戏曲便能听见祖先所看见的山水，我们用戏曲，便能唱出生我养我的那一方『大地山河』。



“湘”字号戏曲特产　湘剧

在中国的中部腹地，有一片瑰丽而富饶、浪漫又灵动的土地，那就是湖南。湖南简称“湘”，地理位置在长江中游的南岸。冠以“湘”字名号的特产或事物不在少数，其中许多都跻身各行业的名牌，比如四大绣工之一的“湘绣”，八大菜系之一的“湘菜”，还有“湘茶”“湘酒”“湘瓷”乃至“湘军”等等。这些“湘”字号，展现着三湘文化的不同侧面。与戏曲相关的“湘”字号也是大名鼎鼎，那就是“湘剧”。



小贴士

湘剧，是湖南省地方戏曲剧种之一，主要以长沙、湘潭为活动中心。湘剧发源于明代，外来的戏曲在长期的演出活动中与本地区民间艺术、地方语言紧密结合，逐渐形成了唱白使用中州韵，曲调兼唱高腔、低牌子、昆曲和乱弹四大声腔的多声腔剧种。湘剧的传统剧目有不少出自宋元南戏、杂剧和明清传奇。二十世纪五十年代，湘剧传统剧目《拜月记》《生死牌》相继被拍摄成影片，增大了湘剧的影响力。

1984年春节联欢晚会上，李谷一和姜昆合作表演了湖南花鼓戏《**刘海砍樵**》；那年的春晚是央视第二次举办向全国直播，影响之大非同寻常。这个《刘海砍樵》的片段一经播出，让全国除湖南地方以外的许多人听说了“湖南花鼓戏”的名字。

湖南花鼓戏这个本土原生的地方小剧种以其亲切、自然、淳朴、甜美的风格赢得了一大批爱好者的追捧。但要说湖南的戏曲剧种，除了“湖南花鼓戏”之外，有一个剧种在更深刻的层面上体现了湖南文化的特点，那就是“湘剧”。

为什么说湘剧更深刻地体现了湖南文化？这还需从湘剧的源头说起。

从西汉至清朝的二千多年历史中，有许多朝代封过“长沙王”，但在这里建王府并立国的只有西汉和明朝两代。尤其是在明朝，长沙是一个藩封重地。陆续有潭王、谷王、襄王、吉王四位王爷在此建立王府。这其中，吉王府是仿照北京明故宫的形式建立的，城中建有紫禁城，是规模最大最气派的一个王府。

明代几位藩王分封驻守，甚至建起城中之城，使得明朝以来湖南地界的人气一直旺盛。这里的人们生活富庶，文化娱乐活动也异常丰富。明朝初年弋阳腔的传入，就为当时的长沙带来了一缕新鲜的声音。弋阳腔传进来的剧目后来定型成了湘剧中的“高腔戏”，《**单刀赴会**》就是湘剧早期高腔戏中的一个单折。

与弋阳腔的情况相近，昆曲也是在其他地方兴盛之后传入长沙的。相对弋阳腔传入的时间要稍晚一些，差不多是在清朝康熙年间，当时有两个既唱高腔也唱昆曲的长沙福秀班和老仁和班先后成立。高、昆同台演出，使得湘剧高腔在演唱时从偏重大锣大鼓的武戏，变成了也唱小锣小鼓的文戏。当年老仁和班小生喜保和杜三演唱的《**打猎回书**》虽然是一出高腔戏，却大量吸收了昆曲表演中许多优美细腻的做工和舞蹈，名噪一时。

除了《打猎回书》，像《醉打山门》之类的武戏更是湘剧昆腔戏的代表。有趣的是，到了昆曲领域，这些剧目又反过来丰富了昆曲的表演形式，使昆曲衍生出了一条支脉，那就是独树一帜的湘昆。再说湘剧，昆腔传入之后，当时名叫“南北路”的“乱弹”紧接着进入长沙，湘剧在吸收了徽班中的《大长生乐》《偷鸡》等一类剧目，并将其曲调称为“安庆调”的同时，也将徽班常演的《水淹七军》《龙虎斗》《王祥吊孝》《李大打更》等加入湘剧的核心剧目之中，徽班里源自于秦腔的《如意钩》《锁云囊》，汉剧里面的《酒毒杨勇》等也都陆续传进了湘剧班。一时间，湘剧舞台上高腔与乱弹合演的剧目兴盛起来，还常有一出戏里，一折唱高腔、一折唱乱弹的混搭情形出现。到了光绪年间，京剧流入长沙，湘剧班又接纳了十八位京剧艺人同台演出，湘剧艺人向京剧学习了难度较大的武功，还吸收了京剧的一些唱腔。湘剧《**春秋配**》就是典型的例子。

湘剧的历史说得匆匆忙忙却也热热闹闹，一个又一个的剧种前赴后继地进入湘剧中，大有"你方唱罢我登场"的意思。从纷纷扰扰中回过神来，您是否也突然发现，湘剧是一个特别新潮的剧种，吸收其他剧种的能力和淘汰其他剧种的能力一样强盛。这么多剧种都不是湘剧，但在三湘大地上一番跌打滚爬，被湖南人一轮吐故纳新之后，地地道道地蜕变成了湘剧，结结实实地打上了"湘"字名号。

向其他打着"湘"字名号的事物张望，你会发现这种包罗万象吐故纳新的能力是"三湘文化"所共有的。比如湘菜，大多外乡人就总结出一个"辣"字。的确，就跟歌里唱的一样，湖南人嗜"辣"，可谓是无辣不欢。可湖南菜的辣层次丰富，辣椒酱的辣、辣椒油的辣、酱青辣椒的辣和油红辣椒的辣是完全不同的。这四种辣味以下，配料的细微不同，还能催生出各种风格的辣味。所有的辣，讲究的都是复合的口感与香味。如果你去过湖南，又会惊喜地发现，即使是如此丰富多样的辣，都不足以概括湘菜辣味的十分之一，除了辣，湘菜里还包括了彻头彻尾的甜，叫人拍案叫绝的鲜，甚至是酣畅淋漓的酸。从品种上看，比如绿豆沙、冰糖莲子、糖油粑粑、萝卜丝饼都像是江浙的食物；比如结麻花、馓子、汤面这类面食更像是北方的特产；还有嗦螺、口味虾、龙脂猪血，像是沿海地区的食物；豆豉、麻辣烫、米粉更偏向西南川蜀地方的口味，但这些都是正宗湘菜。它们进入湘菜系统的过程可能和湘剧一样，历经岁月，大浪淘沙，来者来，去者去，能留下的，便是自己的。

曾有人拿湘菜与湘剧一比，说花鼓戏是湖南小吃，湘剧是湘菜经典。湘菜也好，湘剧也罢，我们不禁要想，是什么品质催生了湖南地方文化这么强烈的吐纳生息的本领？根源有两条：一条我们在长沙城内可以找到痕迹，还有一条也许我们得再从"湘"字号的另一个响当当的名牌"湘军"身上找到根由。

长沙城内的痕迹是一座全中国最古老的书院："岳麓书院"。这个北宋起建立的书院，大门上有一副对子：上联，惟楚有材；下联，于斯为盛。这副对子的霸气一如湘地人士，在道出此地人杰地灵的同时，这座书院也用它立世时间的长久，为我们披露了几个重要信息：第一，这里开化较早，读书之风兴盛；二来，这里地处南来北往的要塞，虽然经历世事沧桑，书院千年不倒，这里的人必定尊师重道；三者，读书之人擅长旁征博引，不仅具备非凡的学习能力，且学人所长补己之短已经是一种习惯。这些都可以清晰地解释为什么湖南地区的文化特别善于吐纳生息，而这种人文气质同样培育了湘军的建立者——曾国藩。

曾国藩建立湘军的时候，正是当时大清国运危机存亡的时刻，也是中华民族遭遇大变乱、大灾难的时刻。曾国藩并不是武将出身，仅仅是一介书生、一个正在丁忧的京官而已。他从未涉足军旅，在地方上也几乎没有军政权力，但他却知难而进，历尽艰险，建起了一支水陆作战都勇猛无比的军队。曾国藩在湘军中树立了一条标准，是这样说的：“呼吸相顾，痛痒相关，赴火同行，蹈汤同往，胜则举杯酒以让功，败则出死力以相救。”大体的意思是，所有的将士要共同进退，打了胜仗可以推功互让，打了败仗则要全力相互救援。这条准则下，湘军拥有勇猛的战斗风格和坚强的战斗意志。“吃得苦，霸得蛮，舍得死”最好地总结了湖湘精神。这种精神提炼出豁达率性的气质，培育出自信自强的品格，也催生出吐纳生息的本领。

“吃得苦，霸得蛮，舍得死”的湘军精神早已渗透到了湖南人的血液中。近代历史上，把这种精神发挥到极致的人是毛泽东。毛主席爱好甚广，喜欢戏曲，特别对家乡湘剧更是情有独钟。湘剧的传统剧目《打雁回窑》《**辕门斩子**》他都看了不下三遍。他与湘剧演员彭俐侬、刘春泉、左大玢等人有很深的交情，这可能是乡情所致吧。其中，左大玢和毛主席之间还有一段有趣的往事。

左大玢是谁？作为一名湘剧演员，她也许不算妇孺皆知，但说到她在电视连续剧《西游记》中扮演的是观音菩萨，那形象可就是深入人心了。当年田汉带着省湘剧训练班的一群小演员去北京给毛主席作汇报演出，左大玢也在其中，才13岁。1959年，左大玢在湘剧界已小有名气。一天，她突然接到通知，要他们到湖南省交际处，也就是现在的湘江宾馆去演《生死牌》，她扮演主角王玉环。左大玢猜想一定有重大的活动。果然，当她登台表演时，偷偷往台下扫一眼，发现竟是毛主席在看戏！演出结束后，左大玢听说毛主席很喜欢看自己的表演。果然，刚在卸妆，就听说毛主席要请自己去谈话。

毛主席问她：“你为什么姓左，不姓右呀？”左大玢不知如何答，只好笨笨地说：“我爸爸姓左，我也姓左。”“那你怎么又叫‘左大分’了呢？”左大玢不好意思地说：“主席，您念了白眼字，我这个字应该念‘bīn’，而不是‘fēn’。”毛主席哈哈大笑起来：“娃娃，你回去问问你爸爸，这个字是多音字，也可以念作‘芬’呢。”

据说自那次谈话以后，有不少人就开始叫她“左大分”，她也乐得接受名字里有一个可能无法考辨真伪的多音字。毛主席喊出的名字嘛，老乡的情谊加上领袖的关照，对于一个湘妹子，一样可以用开朗明快之心乐呵呵地接受下来。

而那次演出的《**生死牌**》让毛主席记忆深刻，这出湘剧也就是在 1959 当年，被上海电影制片厂拍摄成了湘剧艺术片在全国放映。这个三女抢板的题材一下子被全国许多剧种纷纷移植上演，湘剧名震一方。

就像毛泽东一样，湖南人积极乐观、勇往直前、不怕失败、与时俱进。这些品性在哪怕小小的湘剧中也展现得淋漓尽致。吐故纳新之间，湖南人发挥的是自己的创造力。毕竟三湘大地才是真正的染缸，接受和吸纳的一切都得染上“湘”字，才算是经历了蜕变和升华。

比如，在湘剧里有一个行当叫“紫脸”，这个行当其他剧种都没有，这一行画着紫色的脸谱，专门用来表现花脸行当中主攻“唱工”的角色，像《二进宫》里的徐延昭、《沙陀搬兵》中的李克用、《牧虎关》中的高旺等等。演唱时兼顾了传统唱工花脸和唱工生脚的技法。

还比如，抗日战争爆发后，1938 年田汉在长沙举办战时歌剧训练班，曾经先后组成七个湘剧抗敌宣传队，在湘南和广西桂林一带活动。而早在光绪年间，长沙就成立了“南雅社”和“闲吟社”，聚拢湘剧爱好者，刊印《湖南戏考》《戏源复活》两种刊物，并搜集校正湘剧传统剧本三十余集，剧目四百多个。

再比如，剧目的传承上，一直到今天，湖南大小的湘剧团都在不断地排演《园丁之歌》《山鬼》《汨水魂》《岳麓书院》《谭嗣同》等现代题材或湖湘人文情怀的剧目。

湖南人“敢为人先”的品质，就算在湘剧里也都不曾松懈过。

曾有人说，湘剧如“浮萍”，所有声腔的种子都来自外头。可听过“湘剧”之后，所有人都说湘剧如“磐石”，是“劲草”，稳坐在潇湘文化的土地上，扎根在三湘文化的灵魂中。极端的奋进、彻底的散漫，既竭尽心智又无为而治，这些都融合在“湘”字号的事物里。这么看来，“湘剧”的道行极深，体现着“没有章法，便是最好章法”的道理。



（本篇广播节目链接）

海峡两岸并蒂莲——台湾歌仔戏的前世今生　歌仔戏

在我国福建省的南部，有一条全长258公里、流传着美丽传说的九龙江。它流经12个县市，过漳州后在厦门港对岸注入台湾海峡，是福建省仅次于闽江的第二大河流。而在它的支流芗江一带，有着一个叫“芗剧”的戏曲剧种，这个“芗剧”与另一个流行在湖南的古老剧种“湘剧”虽然读音相同却并无瓜葛。但它却和宝岛台湾的歌仔戏是同一个剧种在两地的不同称谓，中国的戏曲文化，有时就是那么的有意思。为什么同一个剧种至今存在着两个截然不同的叫法呢？我们从歌仔戏的起落沉浮说起。



小贴士

歌仔戏，20世纪初叶发源于中国台湾的传统戏曲，福建漳州也有同样的剧种，名称为芗剧。“歌仔”有小曲、民歌的意思，歌仔戏的语言以掺杂文言的闽南语为主。为了让社会大众也能接触文雅辞汇、了解忠孝节义的故事，演绎歌仔戏成为早期台湾地区重要的娱乐活动之一。歌仔戏的雏形为宜兰地区的“落地扫”，吸收车鼓阵等元素，慢慢发展成小戏。而后又学习高甲戏、北管戏、京剧等各类剧种而逐渐具备了完整的戏曲形式。歌仔戏很早就与广播电视结合，诞生了一系列优秀作品，对台湾地区的社会文化生活有过重要影响。

公元1661年3月，明末清初的民族英雄郑成功率兵二万五千余人、战舰近五百艘，从福建金门出发，冒着风浪越过台湾海峡，经澎湖直抵台湾西海岸。在台湾人民的支持下，经过与盘踞在台湾负隅顽抗的侵略军长达九个月的激战，终于在1662年击败荷兰殖民者，迫使侵略者挂起白旗投降，至郑成功大营签署投降书。被侵占了三十八年之久的台湾，终于回到了祖国的怀抱。

成功收复台湾的郑成功心潮澎湃，站在岛上的军事制高点俯瞰海峡，近处的海浪声此起彼伏，远处的金门岛若隐若现。回想着多年来与殖民者的屡次对战，想着这一方仅一海之隔却多遭劫难的国土，不禁感慨万千。此刻，他想的更多的是如何保住这来之不易的战果，如何让台湾岛迅速与大陆建立更紧密的联系。就在这时，父亲郑芝龙的面庞在脑海中清晰地浮现出来。

郑成功的老家在福建省南安县石井村，他的父亲郑芝龙是南明隆武朝的福建总兵，当年也是为了台湾，父亲不遗余力地组织闽南人向台湾移民，一生致力于积极开发台湾岛。对啊！没有什么比人更重要了。

郑成功当即便毫不迟疑地留下了自己部队中的一部分人，一方面驻守台湾，一方面填充台湾的大陆人口。他是闽南石井人，他的部下也大多是闽南当地人。之后，这些部下的家眷，还有其他一部分闽南人也被陆续迁徙到这里，定居下来。

岛上就这样出现了和闽南一样的村寨，这些人延续着原先的语言，吃着和以前一样的饭菜，拜祖先拜过的神，过在大陆上过的节日。一切仿佛和往常一样。

唯一的隐痛，也许就是一海之隔的故乡说远不远，说近不近，看得见又过不去。生在海的那边，却活在了海的这边，这一辈子还能回去吗？寂寞的时候，特别是每逢佳节的时候，这些来到宝岛的闽南人便围坐成一圈，有的抱琵琶，有的弹二弦，有的吹洞箫，有的手持木鱼和双铃，用他们的土话一起唱起五六百年前祖先们就唱过的歌来。

也许只有一起唱歌，才能缓解思乡之苦。在一起唱歌，才能让他们感受到仿佛回到了出生的小渔村，和族谱上的亲眷们近了一些。他们唱的这种歌，叫**“杂锦歌”**或“什锦歌”，用当地话念出来就是“歌仔”。他们聚在一起演唱的地方叫歌仔馆，演唱的调子他们称为歌仔调。逢年过节他们一起化好妆上街去游行，排列成歌仔阵边走边唱，这些歌聊以抒发着他们离别家乡、怀念故土的心情。

时光在一粥一饭里忽忽悠悠就过去了，转眼已是1900年，那些郑成功部下的后人也已然是五六辈儿的岛人了。他们在这里世代繁衍，已经完全融进了那里的

生活。闽南的习俗也不再需要刻意坚持，因为这也早已成为了岛上世代传承的传统，是文化的一部分。只有当岛上一些原住民的盛大节日来临时，像高山族、阿美族、泰雅族、布农族、卑南族穿着自己民族的服装穿梭在城乡之间，才会偶尔提醒他们自己是汉族人，自己的祖先来自大陆。

也就是在这个时候，岛上传了几百年的“歌仔阵”开始不安分起来，最初那种思乡的情绪少了。也是啊，同样唱歌仔，重孙哪会有祖爷爷想大陆娘亲的情愫呢，自己生在台湾长在台湾，亲人也都在台湾，台湾就是家，歌仔干吗老是哭哭啼啼的。你看这采茶调多好听，拉进来唱嘛。单唱也不过瘾呐，你看那些原住民的舞蹈多美，为什么不学来呢？都有舞蹈了，就一起演个故事吧！歌仔馆就这样演起故事来。没有舞台怎么办？没关系啊，原来唱歌仔坐在一起的圈子用布围起来嘛，一切都可以因陋就简的，看他们演出的人打趣说这哪是演戏呀，连个台子都没有，就叫“落地扫”吧。

很短的一段时间之后，落地扫就开始搬上舞台，演出像《山伯英台》《郑元和》《吕蒙正》等的故事。音乐排得更精细了，动作更到位了，台步更规范了，服装也更精致了。人们交口称赞，连连叫好，给了落地扫一个响亮正式的名字——“歌仔戏”。

到了二十世纪二十年代，歌仔戏如雨后春笋一般蓬勃发展，班社林立，成了全台湾岛最受欢迎的剧种。也就是在二十年代，厦门被开放为通商口岸。1925年，厦门“双珠凤戏班”的班主曾深，因为班里的演出每况愈下，令他伤透了脑筋。他听说台湾新兴的歌仔戏生意红火，于是痛下决心，改弦更张，以高薪聘请了台湾歌仔戏师傅戴水宝到厦门传授歌仔戏，同时又从台湾聘请歌仔戏艺人。不多时，戏班发展到了五十多人的规模，在厦门的马口街日夜演出不辍，场场爆满。

歌仔戏说的是闽南话，唱的调子出自“锦歌”，可故事又是最近排演的，绝没有陈腐颓唐之气，这对于闽南的老百姓来说真是又熟悉又新鲜。曾班主的成功转型带动了厦门一大批戏班班主争相改演歌仔戏，一批又一批的台湾歌仔戏演员到厦门来传授技艺，搭班演出。就这样，踏着刚刚成熟的步履，歌仔戏矫健地跨过海峡，回到生生不息的生命源头，在锦歌的发源地和发祥地漳州、龙溪、泉州一带迅速流行起来。

然而传到漳州的时候，歌仔戏竟然在一夜之间，在海峡两岸，几乎同时发生了翻天覆地的变化……

那天的演出是在漳州宜兰县乡下的一个草台上，往常包裹在桌子上的刺绣桌

围和束在椅子上的印花椅披，都被拆去，摆放在台上的一桌二椅少了桌围椅披就仿佛是没穿衣服一般，赤裸裸的煞是丑陋。天幕上堆花五福的图案也都没了，换了一块素布，上面赫然写着天朝公司，台侧的锣鼓、琵琶一应文武场都不见了踪影，取而代之的是一台新式的留声机。

只见班主跑到留声机前，把唱头放到胶盘上，音乐就响了起来。掀起上场门的门帘，走出一列四位文职人员，手中拿着公文包，有的拿着算盘，台步倒是原先花脸老生的样子。再一会儿，一位西装笔挺的董事长走上台来，一个穿着宽襟大袖长裙的女子尾随其后，一番圆场之后，唱了起来。

他们唱的叫“**皇民化剧**”。无独有偶，在台湾也正这么演着，他们管那个叫“台湾新剧”。其实，台上台下心照不宣，这只是换汤不换药的做法。

原来，1931 年抗日战争爆发之后，日本侵略者在中国推行“皇民化”政策，严禁演出传统戏曲，特别是深得民心的歌仔戏。他们太知道精神力量的强大作用了，要奴役中国民众，首先就要摧毁你们的精神世界，打碎你们的民族自尊，抹杀你们的民族记忆。而歌仔戏中小到对语言、情绪、动作、思维的认同，大到对民族、家园、国土、根脉的认知，可以说一切都与台海两岸中国人的精神世界配合得严丝合缝。它的存在，无疑是日本妄图统治一方国人的巨大阻力。日本人把歌仔戏唱的【台湾调】称作“亡国调”，而腐败的地方政府又为虎作伥，也跟着打击取缔，歌仔戏一度危在旦夕，濒临绝迹。

为了维护自身和剧种的生存，聪明的艺人们只好把歌仔戏最主要标志的【台湾调】暂时搁置起来，从当时流行的锦歌中吸取素材，糅合了其他民歌和戏曲音调，创新出另一种新的唱腔，那便是脍炙人口的“杂碎调”。在如今的歌仔戏《**山伯临终**》里，我们依然能听到这种腔调。

随之，他们把歌仔戏的名称换成“改良调”，台湾则称为“都马调”，不仅改了名字，为了躲避被禁演和查处的危险，还把舞台改成了现代戏的样子，还对外宣称这是配合教化皇民的“教化戏”，这才出现了前面奇怪的一幕。

也就是用这种办法，海峡两岸的艺人们精心掩护着这朵闽台两地人民长期共同培育的戏剧之花，使其免遭摧残践踏。与侵略者迂回作战了近十多年后，歌仔戏顽强地存活了下来。有趣的是，这个阶段，两岸演的最多的便是《**刘秀复国**》之类的爱国戏。

直至抗战胜利以后，歌仔戏获得了新生，非常时期创作的改良调和搁置已久的台湾调出现了合流。福建这头，到 1953 年福建省戏曲改进委员会成立的时候，因为歌仔戏称为改良调的时候主要流行在福建漳州、龙溪的芗江一带，于是正式更名为“芗剧”；而台湾那边，则恢复了原来的名字，称为“歌仔戏”。

几个世纪以来，歌仔随着郑成功的战船来到了台湾，落地生根，开枝散叶，便有了歌仔戏。歌仔戏又随着民间的艺术家们回到了厦门、漳州。同时经历了艰难的时局，带着新的变化回到了台湾。歌仔戏就这样来来去去，它的足迹便是两岸同胞迁徙往来的足迹，它的情丝，便是两岸同胞思乡念祖的情丝。有人曾说，不论是台湾的歌仔戏，还是闽南的芗剧，都深深打上了时代的烙印。歌仔戏与芗剧，是两岸同根的最好证明，是心声，也是闽台两岸同胞用血与泪浇灌培育出来的一朵相思之花。



（本篇广播节目链接）

雷州半岛的雷神与雷戏　雷剧

广东省是中国的戏曲大省之一，省内有包括广东粤剧、潮剧、白字戏、正字戏、西秦戏、花朝戏、广东汉剧、粤西白戏等在内的几十种戏曲剧种。这些剧种在外乡外省的人看来都只有“广东省戏曲”这一个标签，而实际上，广东人却能清晰地把他们归入到广东的“潮汕文化、客家文化、广府文化或雷州文化”之中。比如广东粤剧属于广府文化，潮剧属于潮汕文化，花朝戏属于客家文化等等。这四个文化区本身以及它们各自的代表剧种，在渊源、风格、方言归属、地域划分上都十分不同。今天我们要说的这个剧种属于整个岭南地区最古老、持续时间最长的雷州文化区。这个剧种，叫雷剧。

小贴士

雷剧，原名雷州大歌班，是广东省四大汉族戏曲剧种之一，是雷州方言圈内人们喜闻乐见的一种戏曲艺术，具有浓郁而鲜明的地方特色。雷剧起源于明末清初的雷州半岛，经过姑娘歌、劝世歌、大班歌、雷剧四个发展阶段，到剧种形成历时三百多年。总体上雷州歌对雷剧的形成影响最大，清嘉庆末年的第一个雷歌班——北和雷歌班被追溯为雷剧剧团班社的起始。近年来，经过雷剧工作者的不断探索、改革，雷剧已拥有八十多种腔调，是仅流传于雷州半岛地区的戏曲剧种。

雷州民谣用雷州话演唱。相信除了当地人以外，我们大多人都听不懂它在讲唱些什么。雷州话比较难懂不仅仅因为语音，还因为雷州话中有许多古音。雷州

话中的古音我们不好体会，但翻译出来，倒是能理解一二。例如在人称上，雷州话就很有古味，白话文中的“你我他”的“他”，雷州话用“伊”字来称呼。哪个“伊”呢？就是《诗经》中“所谓伊人，在水一方”的“伊”，宋词中“为伊消得人憔悴”的“伊”；还有在第二人称代词“你”，雷州话却用“汝”字来说，就是唐诗中“汝曹催我老，回首泪纵横”的那个“汝”。

另外，在时间用语上雷州话也保留着古老的风格，比如把中午叫作“日斗”，把前年叫作“船年”等等，这些都很有味道。我们今天要说的雷剧就用这种雷州话演唱，雷剧的语音根源便是雷州话。其实不单单是雷剧，整个雷州地区的文化认同，也仰仗着雷州话的维系。那雷州话是怎么来的呢？为什么雷州方言中有那么多古老的语言和词汇？我们还要从雷州说起。

雷州半岛，是广东省沿海地带最接近海南省的地方，往南越过海峡，便是今天的海南省海口市。雷州以前不叫这个名字，而叫合州。它改称雷州之前，本是个蛮荒之地。它又是古代流放罪臣至海南岛的必经之地，因此雷州湾成了最早和中原握手的地方之一。这种关联栽培了雷州文化，也使得雷州文化成了广东省最古老的文化遗存。

相传在南北朝的后期，天下大乱时，合州境内发生过一件大事。据说南陈太建年间，城西南五里的白皖村有一户村民，叫陈鈇，以捕猎为生，家中养了一只奇特的猎犬。这只猎犬有 9 只耳朵，陈鈇每次出猎的前一天晚上，都会用这只九耳猎犬占卜。九耳猎犬的 9 只耳朵向着四面八方，通常占卜的时候猎犬的哪只耳朵动了，今天就能在哪个方向打到猎物，十分灵验。

那天晚上，陈鈇照例坐下来亲昵地用双手摸了摸猎犬的脸颊，随即拍了拍猎犬的脑袋，准备占卜明天应该去哪个方向打猎。可他看到的场景却让他大吃一惊，呆坐在那里。只见猎犬的 9 只耳朵一起动了起来。陈鈇以为看错了，便又抚摸了猎犬，再拍了拍它的脑袋，猎犬脑门上的 9 只耳朵果然又都动了起来。陈鈇喜出望外，跑到村里把占卜的事告诉了大家，说：“明天大家都去打猎吧，一定会有很大的收获的！”陈鈇为人诚实，大家都相信了他。村民里头有人问到，去哪里呢？陈鈇突发奇想，说，这九耳一起动是从没有过的，要不去乌仑山吧。

乌仑山是村外的一座神山，通常猎户都不会去那里打猎，怕会触怒神灵。可这九耳犬奇特的预兆让大家都起了好奇心，第二天一早陈鈇和十几个邻居一同往村外的乌仑山而去。山中古树参天，荆棘满地，跟着来打猎的九耳犬一直汪汪叫。

从早晨至太阳落山，却没有一只动物出现。天色渐晚，大家都害怕起来，有的说陈鉷欺骗了他们，有的说本来就不该来神山上打猎，总之最后都抱怨起陈鉷来。天色越来越暗，猎人们都纷纷回去了。

只有陈鉷并不灰心，还在寻找。突然，他见猎犬从地里刨出一只巨大无比的蛋卵，看着不像是动物生的，陈鉷用弓箭敲了敲壳，却怎么也敲不开，他又不知道这是什么东西，便抱回家中。

第二天一早，向来晴朗的天空突然乌云密布，雷电交加。陈鉷十分害怕，以为是自己拿了神山的东西触怒了神灵，便赶紧把这蛋卵放在院子里，刚逃回屋里关上门，只听得惊天的霹雳，忽然劈开了蛋卵，随即云开雾散。

还没回过神来的陈鉷被一阵婴儿的啼哭惊醒，他打开门一看，破了壳的蛋卵中间坐着一个男婴，陈鉷惊喜不已，跑过去抱起男孩。突然发现男孩的两个手掌紧紧握住，他摊开左边的手，看到了一个“雷”字，再撑开右边的手，看到一个“州”字。陈鉷将男孩禀明了州官，州官收起了卵壳寄存在库中，把男孩交给陈鉷养育，取名陈文玉。

陈文玉从小聪颖过人，又勤学不辍。长大后，不仅写得一手好文章，还有盖世武艺，可谓文武兼备，因此他屡屡受到举荐。而这个上天送来的孩子，却十分孝顺人间父母，他以双亲年老为由，拒不当官，曾说过：“侍君不能侍亲，愿问寝视善，以乐父母余年。”陈氏夫妇在陈文玉的悉心照看下，活了一百多岁，相继离世。陈文玉为他们守孝三年。

时光飞逝，江山易主，转眼到了贞观年间，陈文玉也年近花甲。当时合州境内住着黎族、瑶族、壮族、侗族、苗族等少数民族。唐太宗为了稳定边疆，便一心想启用一位当地人担任合州刺史。

那时的陈文玉双亲已逝，在当地又很有威信，当众人再一次推举他时，他便义不容辞地当上了合州刺史。任职期间，他精察吏治，巡访境内，消除民间疾苦，政教并行，使人民安居乐业，富庶安康，一时合州风俗大变。

在施行德政之余，陈文玉深感合州是天南重地，四海有事，兵家必争，为使黎庶安宁，陈文玉便大修城池。公款用完了，城池还没建完，陈文玉不从百姓中收敛财产，而是拿出自己的薪资俸禄接着建城。

传说唐贞观十二年正月十五日，正当城工告竣，文武官员欢欣巡城之际，陈文

玉却生出两个翅膀，在光天化日之下羽化升天。百官见状，伏地而拜，百姓也随之跪拜。陈文玉终年68岁。为了纪念这一个德政昭彰的地方官，合州城民想起陈文玉在惊天霹雳时出生，手心还有“雷州”二字的传奇，把合州改名为雷州。之后又在州城西南五里的英榜山立祠以祀，尊陈文玉为雷祖、雷神，称祠堂为“雷祖祠”。雷州的名字沿用至今。

也就是在陈文玉当了首任雷州刺史之后，闽南的汉人才大批迁入雷州半岛。雷州半岛现在大多数居民是闽南先民的后裔，雷州方言就是闽南语系的雷州语分支，闽南民歌传入雷州半岛后，跟土著文化长期交流、互相渗透，才逐步形成了一种既古老又新颖的**雷州民歌**。

一千多年以后的清嘉庆末年，第一个正式的雷歌班——北和雷歌班成立。自此土生土长的雷歌班活跃在了雷州大地上，雷歌也进入了比较成熟的发展阶段。在唐代初期到清代中期这一千多年间，暗示着雷剧发展的依然是雷州文化和精神的缔造者，雷神陈文玉。

陈文玉是雷州的精神领袖，他的传奇人生在雷州半岛被广泛传颂。人们最钦佩他的便是他终其一生完成了一件事，这件事是中国古人十分向往却大多做不到的，那便是“忠孝两全”。陈文玉做到了，他的以孝为本、忠君爱民，成了雷州文化的精神内核。因此，在雷州歌里，劝人尽忠尽孝、行善积德的内容特别多。这种在歌中唱道理的做法，与陈文玉带起的礼仪民风有很大关系。

当然，在演唱这些醒时劝世的歌曲时，雷州歌还不叫这个名字，而是叫“姑娘歌”。

“姑娘歌”的演唱以姑娘为主，以歌童为辅。歌童俗称“相角”，就是配角的意思。这就是说，歌童是配合“歌姑娘”来演唱的，所以老百姓把这种活动叫作“姑娘歌”。一些歌姑娘与歌童相约在一起，成立一个班子，就称为“姑娘歌班”。他们会应邀到雷州地区的各个村乡演唱。他们中的女歌手称“姑娘”，男歌手作为辅助角色称“相角”。女歌手老了，仍称“姑娘”。男的老了，也仍是“相角”，只有特别出名的全能歌手可称“高功”。不管是男是女，是老是少，唱出的歌都叫“姑娘歌”。可见姑娘歌是就演唱形式而言的一种称呼。它的来历，与陈文玉统领之下雷州曾发生过的一件事情有关。

雷州的县志中记载，有一年的端午节，雷州下辖的海康县照着旧风俗举行南

渡河赛龙舟的活动，不想那年居然发生了沉船事故，白白葬送了几条性命。第二年，当地村民过端午便不赛龙舟了，而改为“赛歌”，他们搭了赛歌台，进行赛歌活动。赛龙舟是男子的强项，赛歌就是女子的强项了。参加赛歌的姑娘越来越多，当地人就把这一天姑娘们唱的雷州民歌称作“姑娘歌”。

当年，**姑娘歌**一般是用两个石碾竖着并列摆放，中间搁放一块牛车板就成了舞台。姑娘歌最常演唱的是考验智慧的对歌，对歌唱词里头天文地理、风土民情无所不唱，随问随答，比赛歌才。姑娘歌对答如流，现场总是妙趣横生。

有的姑娘不善对答对唱，便准备了歌文，内容大致是《劝世戒烟》《劝人忠义》等劝世歌。还有的编了陈文玉的故事来唱。对于劝世行善的推崇，使这些姑娘歌有饱满的人物描绘和细腻的故事情节。这种年年唱姑娘歌的风俗后来变成了月月都唱，再后来甚至天天要唱了。这就吸引了文化人的关注和参与。有一首成文的姑娘歌叫《断机教子》，就是清代乾隆年间进士海康人陈昌齐写的。

不久，姑娘歌里的劝世歌一枝独秀，成了雷州民歌里最重要的组成部分。雷州歌便有了劝世歌的名称。唱劝世歌的人分角色演唱，组成了固定的班社，就叫了“大班歌”。从姑娘歌到劝世歌再到大班歌，其实只是对雷州歌表演者、表演内容和表演形式的不同描述，本质上，“雷州歌”还是当年那个“雷州歌”，并没有改变。

真正使得雷州歌变成雷剧的是**广东粤剧**的介入。广东粤剧属于广府文化，它给雷剧带去的是整套的戏曲程式。雷剧在服装道具、行当扮相等几乎所有的戏曲艺术方面都参考了粤剧。这件事情发生在新中国成立以后，所以雷剧实在是这几十年间才从大班歌搬到台上去粉墨扮演的。至今，雷剧还常常被雷州百姓叫作“雷歌剧”，这便是雷剧源自雷州歌的最好证明。

雷州方言、雷祖雷神、雷歌雷剧，还有雷州傩舞、雷州石狗和雷州珍珠，雷字号的风物实在不算少数。雷剧在这中间是年轻的一员。而似乎从那个生来手掌中就有“雷州”二字的孩子长大成人、治理一方开始，或说从这个传奇故事在雷州岛广泛传承被当地人普遍接受开始，雷州便开始向着精神觉醒的方向努力发展了，他们的歌与戏，也在不断地践行着这种发展。

（本篇广播节目链接）

百越后人的生活与戏曲　壮剧

在中国的55个少数民族中，壮族的人口最多，根据2013年的统计达到了一千七百多万。他们分布在广西、云南、广东和贵州等地，这些地方被笼统地称为岭南，而岭南又是古代百越族群的聚居地，因此壮族的先民属于古代百越族群中的一支，他们曾先后被称为西瓯、南越、骆越、撞、良人、土人等等。正因为较长的历史和较固定的生活场所以及较庞大的人口系数，使得壮族的历史和文化在整个华夏文明中占有了比较重要的地位，也使得壮剧的概念变得宽泛。壮剧并不指某一个单独的戏曲品种，而是对壮族人用壮语演唱戏剧的统称。下面就让我们走进壮族，通过壮剧解开中国古代先民的生活密码。



小贴士

壮剧，是对壮族戏曲剧种的统称，流行于广西壮族自治区西部和云南省文山壮族苗族自治州的富宁、广南一带。壮剧是在壮族民间文学、歌舞、说唱艺术的基础上发展形成的，清同治光绪年间已有演出。在发展过程中，有的也曾受到汉族民间艺术和戏曲的影响。因方言、音乐唱腔、表演风格和流行地区不同，壮剧分为广西的南路壮剧、北路壮剧、壮族师公戏和云南的富宁壮剧、广南壮剧等等。

壮族是一个特别智慧的民族,他们的文明是华夏文明不可分割的一部分。也许正因为他们和汉族的文化交流非常多,以至于在许多领域,我们习以为常并自认为是汉族文化传统的内容,有不少其实来自壮族,比如壮药。

早在唐宋时期的中国医书中就出现了一个叫"岭南方"的分类。到了明清时期,李时珍的《本草纲目》中又大量记载了岭南的草药类目和使用情况。这些岭南方的提供者,便是壮族医师。所谓岭南方,就是"壮药"。

壮药特别善于解毒,而且解毒的范围较广,包括蛇毒、虫毒、食物中毒、药物中毒、箭毒、蛊毒等等,壮药都有相应的药方。我们如今还能看到的蛇酒、蛇药就是壮药的一大贡献。这些药方标志着壮医是具有独特民族风格的一种医学,壮族医药在祖国传统医药学中有很高的地位。壮医、壮药有一个朴素观念叫"以毒攻毒",后来这个词儿中包含的意义被汉族延伸到了其他各个领域。

除了壮药,还有"稻作"文化。中国是一个古老的农业大国,说到农耕,相信许多人的脑海中都会浮现出连片的稻田、犁地的耕牛,戴着草帽的农民连成一排,弯着腰缓步向后插秧、除草、收割的画面。而且,和游牧民族相比,我们总是下意识觉得这幅画面属于以稻谷为主食的汉族。其实在中国,种植水稻的主力是壮族。

在壮族聚居区,有上千个地名中包含"那"字,这个字的壮语含义便是"稻田"。那贝,就是像梳子一样的田;那坡,就是山坡上的田;那撒,就是沙土田;那磨,就是泉水边的田。不仅是地名,壮族人生活的地理纬度也正处地球的稻作文明发源地带,那里不仅有最古老的野生稻,最精细的耕作技术、最高超的育种技术,还有因地制宜的灌溉技术和规范使用的耕牛管理技术,以及非常成熟的稻作文化仪式。这一切都意味着中国农耕文明中最具代表性的稻作文化并非只属于汉族,而恰恰更属于壮族。

除此以外,还有版画、铜鼓等许多被我们习以为常地看作汉族文明的内容,实则都来自壮族。壮汉关系密切,壮族文明对华夏文明的填充,使得壮族和汉族在很多生活、民俗和文化习惯上相似或相近。然而很有意思的是,壮族又同时保留了许多少数民族特有的生活形态。

过完春节,再差不多完成了春耕以后,广西壮族自治区西北部的田林德保县又迎来了今年的歌圩。除了这个时候,每年的另一次定期歌圩一般放在中秋节后

的一段时间，此外还会有许多不定期的歌圩。十里八乡的人们陆续汇集到了今年的歌圩举办地，参与对歌。

参加歌圩的大多是年轻人，但也有不少中老年和小孩子。老人小孩主要是来“观战”的，也参与欣赏和品评。有的老年歌手参与活动，但他们不唱歌，而是给青年人当参谋。歌圩非常热闹，除青年们对歌外，还有唱戏的、做买卖的，各种日用百货、绫罗布匹、饮食糕点、鸡鸭鱼肉、蔬菜的交易，应有尽有。

每年歌圩的举办地都会变化，很多人徒步行走几十里山路也要赶圩，这对他们十分重要。赶圩的主要目的就是为了对歌。这个目的十分明确，因为歌圩本来就是为了对歌而设立的，壮族有一个古老的传说也是这么说的。

很早以前，一位壮族老歌手的闺女长得很漂亮，又很会唱山歌，远近的小伙子都想向她求婚，于是老歌手提出赛歌择婿。各地青年歌手纷纷赶来赛歌，希望被老歌手和姑娘挑中。从此，壮族地区就形成了赛歌集会——歌圩。

就像这个传说里讲的，赶圩最主要是为了对歌，也仿佛就和这个传说有关，歌圩上所唱的歌基本都围绕着男女青年追求美好爱情的主题。歌圩的规模大小不一，大的有上万人参加，小的也有一二千人。不定期歌圩一般是微型的，三五十人，一二十人都可以进行。壮族人为什么会自发组织歌圩？又那么重视参与歌圩？广西壮族自治区博物馆的郑超群教授给了我们如下解答。

郑超群：歌圩是怎么来的呢？我们现在已经理解成“市场”的意思了，歌圩的“圩”就是市场的意思，所以就是在市场里唱歌或一个唱歌的市场。在整个南方，特别我们壮族，都是在山区中生活，平时见面不容易。有时候两人看得见喊一声也听得见，但走过去可能要一天半天。所以到了青年男女要谈婚论嫁的时候特别不方便，交通堵塞，交通不便。

这种依歌择偶的方式有效地解决了这个问题，使得分散居住、隔得很远的人们，能够在一年中某个特定的日子里聚集在某个特定的地方，在更大的范围下择偶。

郑超群：以前一个氏族里都是近亲结婚，近亲结婚不太好，影响后

代，所以要把这个婚姻半径扩大。目前我们是8到12个自然村就形成一个歌圩，以此类推。一般两村相距十几公里，加起来一个歌圩方圆也有七八十平方公里，原先只是在一个小村子，方圆半径只有五六公里，那么婚姻半径扩大到七八十平方公里，人种就好多了。

这样看来，歌文化作为壮族社会中一种独特的文化现象，它的产生与壮族的生存繁衍息息相关。而壮戏的产生，又与壮族歌圩的关系十分密切。

歌圩与壮戏的关系最直接地体现在场合上。每年的歌圩，尤其是春季里的那场定期歌圩，也就是壮戏在一年演出中的最主要演出季。再有就是形式上，壮戏表演仿佛就是一场台上台下持续互动的歌圩。

对歌，使青年男女在一个陌生的场合最快速地了解彼此，而即兴发挥歌词是考量男女歌手性格和智慧的最好标杆。田林德保县的歌圩十分发达，因此在这里演壮戏时，台上壮话对白妙语连珠，而观众们脱口而出的呼应简直是一段段幽默机敏的连环词律。壮戏有一出戏叫《卜牙》，戏里所讲的故事，还有表演这出戏的形式，印证着壮戏与歌圩的关系，也揭示了壮剧和壮族歌圩的历史。

“卜牙”在壮语里是老夫老妻的意思。传说古代有一个年轻的小伙子出门唱歌寻找对象，住在一个老婆婆家里。有一天他在河边看到一个非常美丽的壮家姑娘，想请老婆婆为他做媒。但姑娘拒绝了，她不愿意把自己的爱情交给一个媒婆去安排。经过一番周折，这对年轻人通过对歌相互了解，终于缔结了纯真的爱情，成为了一对美好的夫妻。

表演这出《卜牙》，所用的形式并非边唱边演，而是由两到三个人坐在一条板凳上用歌的曲调把故事说唱出来，当地人称为“板凳戏”，壮人觉得“板凳戏”就是壮戏的前身，而《卜牙》是最早的一出板凳戏。年长的壮族人还曾见过现场演出，《卜牙》所讲的故事就是壮族青年对歌择偶的真实写照，《卜牙》的演出形式，就是壮戏歌戏混杂形态的真实写照。

刚才我们了解了歌圩和壮戏的关系，还说到了一出叫作《卜牙》的早期壮戏。其实就像壮族分布在我国广西、云南、贵州很多地方一样，壮戏也不是一个狭隘的概念。

按表演风格的不同，壮戏大体可分为南路壮戏、北路壮戏和壮族师公戏三种

类型；如果再按流行地区的方言土语、音乐唱腔和戏剧种类的不同又可分为七种戏剧，那就是流行于靖西、德保的德靖木偶剧；流行于靖西、德保、那坡的马隘壮戏；流传于田林、凌云、乐业、百色等桂西一带的田林壮戏；流传于隆林的隆林壮戏；流传于云南文山富宁县的富宁壮戏和广南壮戏；流传于武鸣、河池、宜山、邕宁、来宾、贵县等地的师公戏。

像《卜牙》那样和歌圩关系特别密切的壮戏在整个壮族地区被称为"北路壮戏"。那么和壮族的民间宗教信仰密切相关的要数"师公戏"了。

壮族本民族的原始宗教是"摩教"，摩教崇拜的是"布洛陀"。"布洛陀"是壮语的译音，布洛陀的"布"是很有威望的老人的尊称，"洛"是知道、知晓的意思，"陀"是很多、很会创造的意思，连起来"布洛陀"就是指"山里的头人""山里的老人"或"无事不知晓的老人"等意思，也可以引申为"始祖公"。在壮族人心中，"布洛陀"是创世神和道德神，更是壮民族的始祖神。

和许多少数民族没有本族文字不同，壮族在一千多年前就有了文字，这种文字可以叫"土俗字"。因为长期与汉族打交道，壮族的文字看起来和汉字差不多，甚至直接借用了许多汉字，但是语法和含义与汉字相差甚远。如今认识壮字的人不多了，壮字也已经基本不使用了，外界称壮族的这种字为"古壮字"。

关于始祖神"布洛陀"的传说故事，就被智慧的壮族人用古壮字写成了一部《布洛陀经诗》。壮族先民口头文学中的神话人物布洛陀以及他的事迹，倚赖壮字得以较完整的保存。

除了原始教和民间文学《布洛陀经诗》，多年的民族融合使得摩教早就带有了浓重的佛、道二教的色彩，特别是和道教相互融合。师公戏就是壮人在原始宗教崇拜、巫文化和道教之间取舍勾连出的一个品种，它是壮戏在武鸣、河池、宜山等地区的又一个重要分支。关于师公戏的起源，就像北路壮戏有《卜牙》演绎起源一样，师公戏也有一出戏直接演绎起源故事，这出戏叫《唱三元》。

相传在黄帝时期，有一户姓公孙的人家生下一个女儿，取名公孙囱，她 16 岁嫁给唐巫，生下一子叫唐道扬。唐巫死后，囱带着唐道扬嫁给葛文杨，又生下一子叫葛定应。葛文扬死后，公孙囱又带着两个儿子嫁给周远方，再次生下一子叫周护正。又过了几年，公孙囱和周远方都死了，留下三个孤儿由梅山道士抚养，教他们念经。学成后，正值皇太后有病难以医治，出榜广招贤医，道人便叫他们去为皇太后治病。他们治了一天一夜，果然把皇太后的病治好了，皇上封他们三兄弟为

上中下“三元真君”。

这个故事演出来就叫《唱三元》，即是一出广西壮族师公戏，又是关于壮族原始民间宗教信仰的传说。

其实名目繁多的壮族戏剧，都是后人的总结，在当地，人们最开始只以称词“阿依哎”来统称壮戏，唱“阿依哎”便是演戏。只是有的在组织结构上和歌圩的关系大些，有的在形态上和宗教的关系大些。但无论是哪个历史时期，无论是哪种壮戏，有一样是不变的，那就是壮戏都用“冉列”伴奏。

“冉列”也叫“冉督”，翻译过来就是马骨胡琴，这是奚琴家族的一种。许多**壮剧曲牌**就是冉列拉奏的，那么马骨胡琴真的是由马骨做的吗？特别擅长传说故事的壮族人，又告诉我们一个传说。

很久以前，壮族村寨中住着一位聪颖俊俏的姑娘阿冉和一位勤劳勇敢的青年阿列，他们从小一起长大，青梅竹马，非常相爱。阿列是个弹无虚发的好猎手，常常拉起土胡向阿冉倾诉衷肠，阿冉则用嘹亮的山歌表达自己的一片钟情。阿冉家有一匹浑身枣红、四蹄雪白的骏马“四蹄雪”，长得高大肥壮，毛色油光发亮，走如行船跑如飞，远近闻名。

一天，土司要用“重金”买下“四蹄雪”，当他看见貌似仙女的阿冉后垂涎千尺，连人也要霸占，便下令连人带马一同抢回山寨。土司强迫婚嫁，阿冉宁死不从，她被关进后院的黑屋里。

土司得意忘形，乘兴试马时，却被摔得头破血流。他恼羞成怒，一气之下差人杀了“四蹄雪”，又把马皮剥下、马骨剔出丢在阿冉面前，威逼说如不与他成婚，也要像马一样被扒皮、剔骨。阿冉看见心爱的“四蹄雪”惨遭不幸悲愤万分，她拔下一些长马尾，收拾起一条马的大腿骨，请在土司家当长工的穷苦人捎给了阿列。阿列痛苦欲绝，便用马腿骨做琴筒、马尾做弓毛制成了一支别致的马骨胡，声音高亢嘹亮，响彻山谷。阿冉从美妙的琴声中得知阿列搭救她的时间和办法。夜晚，阿列爬过高墙救出阿冉，并射死了追赶的土司。从此，他俩一起离开生育他们的山寨，走遍壮乡各地传授马骨胡技艺，并在琴顶雕刻马头为饰。后来村村寨寨响起马骨胡的优美琴声，人们为了纪念阿冉和阿列这对传授马骨胡的青年人，就把马骨胡称作“冉列”，并世代相承、流传至今。

不论是壮族的歌圩还是他们的戏剧，乃至一把小小的胡琴，壮族在民间文学、艺术和历史中都表现出了对人类真挚情感的推崇与赞美。这种充满智慧、包容和乐观精神的民族，也因此拥有像壮戏、古壮字这样的精神产物和稻作、壮医这样的实用科学。壮族是一个底蕴厚实的民族，它延续着本民族的传统与风俗，也同时滋润着华夏文明。壮族文化的绚烂，正在于他们把最朴实的生活过成了艺术，又在艺术里最舒展自然地呈现着生活。



（本篇广播节目链接）

青海不止“花儿会” 青海平弦

牌子曲类是中国曲艺分类中的重要分支，这个家族品种丰富、数量可观。作为牌子曲类曲艺的一种，有一个曲种从地理位置上看离京津乃至山陕都十分遥远。这个曲种听起来似乎不太像牌子曲类，它也呈现出了曲种复杂的一面，许多内容和规范甚至离牌子曲类很远。可反过来说，通过这个曲种，也许我们会更深刻理解牌子曲类曲艺的属性。这个曲种来自中国西北地区，这个地区可谓是孕育中华文明的发源之所，它的古称是河湟，如今包括了青海东部，以及和青海接壤的甘肃西部。这个曲种叫：青海平弦。



小贴士

青海平弦，又称西宁赋子，是青海省一种新兴的汉族曲艺曲种之一。流行于西宁、湟中、大通、互助等农业区，曲牌有十八杂腔、二十四调之称。平弦的乐器以三弦为主，用月琴、琵琶、扬琴、笛子等伴奏，由演唱者手持筷子，一手夹瓷碟互相敲击掌握节奏。曲调优美抒情，温柔婉转，具有浓郁的地方特色。青海平弦采取坐唱形式，多为一人主唱。在情节需要时也有对唱和帮腔。平弦的传统曲目多为七字句和十字句韵文，内容丰富，多取材汉族民间传说故事等。青海平弦受到了许多省市不同艺术品种的影响，也受到当地民歌“花儿”的浸润，逐步发展成被誉为“阳春白雪”的青海曲艺曲种。

那是在玉皇大帝凌霄宝殿中，西王母与众仙在这里聚会，玉皇大帝坐在宝殿里看众仙云集，乐得合不上嘴，觉得自己是三界至高无上的天神，好是威风！这时，西王母看透玉帝的心思，便对玉帝说：“你坐在这个宝殿的年代太久了，人间的帝王换了又换，你就不应该让位吗？”众仙听了都暗暗点头。西王母又说：“现在该轮到我坐了，你以为如何？”玉帝被突如其来的提问弄得不知所措，想了一想便计上心头，说道：“也罢，我给你一件很细的宝物，你到西方须弥山去，那里有两座大山，你能挑到这里来我就给你让位”。西王母接过像针一样细的宝物，化作一个大姑娘去西方挑山，昼夜兼程地回来。走到如今青海省大通县境时，碰上了一位老汉，老汉见她用很细的铁丝挑着两座大山感到很惊讶，便问到：“姑娘，你用那么细的铁丝挑山，不怕它折了吗？”谁知道刚一说“折”，宝物折断了，两座山落在地上：一座是老爷山，另一座是牦牛山。西王母驾云站在老爷山山头，不禁流下泪来。这一天正好是人间的“六月六”，西王母的眼泪便成了“六月六”的“洗山雨”。

又是一年的农历六月六日，青海省内的大通回族土族自治县的老爷山前、民和县三川地区，四面八方的人们穿着大红大绿的服装向着集合地走去。路上他们有说有笑，津津乐道着这个关于西王母与玉皇大帝打赌的故事，虽然这个故事几乎人人都听过，人人都会讲。

他们有的步行，有的搭乘汽车、骡车或是拖拉机，要去参加的正是相传由这个传说故事中的情节所引起的节日盛会——花儿会。花儿是歌，花儿会便是聚集起来唱歌的集会。这样的集会已经传承了四百多年。每年夏秋之交，青海连绵不绝的崇山峻岭中歌声此起彼伏，这是关乎青海人性与命的歌。这歌声象征着西北民歌的灵魂。

青海因内陆最大的咸水湖“青海湖”得名。青海省俯卧在青藏高原的东北山麓中。黄河发源于此，源头在巴颜喀拉山北麓约古宗列盆地内，这个位置，是青海的腹地。长江也发源于青海，源头在唐古拉山脉主峰格拉丹东大冰峰，这个位置，是在青海的西部。澜沧江同样发源于此，它的源头在唐古山脉北麓的贡则木杂雪山，这个位置，在青海省的南面。华夏文明最核心最古老的江河源头，尽皆出自青海。就是这样独特的地理位置和自然环境，造就了历时千年的河湟文化。

河湟文化的来龙去脉实在是一言难尽，但我们只需要白描两个局部便能体会到这一文化的光辉灿烂。一个局部关于人：无数历史故事和传奇小说中的戎人、羌人、氐人、鲜卑、小月氏、鞑靼、吐谷浑、吐蕃几乎全部容纳在河湟文化中，或者

说，是这些民族共同创造了河湟文化。另一个局部关于农业：我们常有畜牧和农耕泾渭分明的认知，比如江南以农耕为主，北国以畜牧为主。游牧民族自然是重畜牧业的，农耕民族自然是重农耕的。但在河湟文化中，农耕与畜牧交相辉映，一个地区可以同时兼顾畜牧与农耕，一边放牧，一边耕作，顺时而变，相辅相成。

河湟民间的生活痕迹重叠保留在了河湟花儿之中。

那个最出名的老爷山花儿会便以演唱“**河湟花儿**”为主。演唱者有汉、回、土、藏等民族的歌手，他们共同用汉语演唱花儿。老爷山花儿内容主要以歌咏爱情生活为主，也涉及宗教民俗、生产劳动、历史故事、新人新事等类型。每年“花儿会”期间，远近的百姓都登山对歌，人数可是实实在在的有成千上万。撑着伞，摇着扇，或拦路相对，或席地而坐，即兴创作歌辞。拦歌、对歌、游山、敬酒、告别所有的形式一一进行，从无错过。

听花儿，仿佛触摸青海的魂魄。和西北的其他省份相比，这个地方同样广袤无垠，但是不苍凉萧瑟；和东南的省份相比，这个地方同样有柔情似水，但是不矫揉造作。于古河湟地界，唱一阕花儿，似乎已经圆满。可偏偏，这里有了其他的声音。

这个声音属于汉族，它就是我们今天要说的青海平弦，原来的名字叫西宁赋子。它来得很晚，最早也得从明朝时候开始算起。

明朝洪武年间，许多南京市民都在街上玩社火、猜灯谜。朱元璋也兴致勃勃地微服出游，逛到珠玑巷，看到一户人家在灯笼上画了个骑着马的大脚女人，怀里还抱着个大西瓜，让路人猜这个灯谜的含义。朱元璋一看，不禁大为恼火：这灯谜的意思不是在诋毁马皇后吗？马皇后恰好是淮西人，而且是大足。当年朱元璋困于囚牢之中，被人陷害，无衣无食，马氏将烧饼贴身藏在衣服下面带进牢中看他，等拿出烧饼时，发现身上烫出了一连串的血泡，朱元璋很感动。后来马氏几次相救朱元璋，成了皇后也依旧朴素勤勉。朱皇帝对马皇后是十分尊重的，于是他认定这户人家有意侮辱马皇后，一怒之下便拟一道圣旨将全巷的人发配到了青海。

这个传说并非毫无根据，一些地方史学者的研究中，发现了许多青海汉族家谱中有关于祖先来自南京珠玑巷的记载。这不，如今的青海平弦中多人围坐，敲扬琴、弹三弦、奏琵琶、拉二胡、吹曲笛的配置，与江南丝竹几乎一模一样。比如《**张生跳墙**》唱的是《西厢记》的故事，演唱中那有如铃铛一般清脆的声音，是主唱

手中的一双筷子和一只磁碟子敲击而成的乐音。这种形式和江南地方的南京白局、扬州清曲等曲艺完全相同。

明末清初，西宁赋子就是扎根青海的汉族有钱人家为孩子庆生、老人祝寿、乔迁新居、婚丧礼俗请来的班子，弹唱的曲子有小调、也有俗曲，河湟地区是丝绸之路的必经要塞，往来客商中，来自江南的汉族也经常捧西宁赋子的场。有些客商带着买来的江南歌妓随行，还会不断把江南的曲调充斥进来。西宁赋子就这样逐渐唱起来。后来唱腔曲牌丰富多样，有"十八杂腔、二十四调"之说的青海平弦，其中近半数是明、清两代从江苏、浙江等地传入的。

后来西宁赋子改称青海平弦，名称的来历是源自主要伴奏乐器三弦的某一种定调方式"平弦定调"而来。仿佛是一种巧合，青海平弦中有一批曲牌隶属"背宫腔"一类，而背宫也是从三弦定调中产生的一个术语，专门指一种和正调相反的定弦方式。江南的"背宫调"一般有四个，一是"前背宫调"；二是"扭丝调"，又叫"串毡调"；三是"跌落金调"，全称"跌落金钱调"；四是"后背宫调"。这种形态与青海平弦中的背宫腔曲牌十分相似，《**春景**》就是其中的代表作。

朱元璋当年把这些他所认为的罪民发配到青海并不是一拍脑袋想出来的，也并不是他指哪儿犯人就能发配到哪儿的。他的判罚依据和他承袭的一条政策有关，那就是在中国古代历史上有悠久传统的政策：屯垦戍边。

屯垦戍边是从西汉开始的，当时西汉总结西征失败的教训，决定要在西域实行屯田制度。屯田士卒亦兵亦农，亦耕亦战，不仅为军队提供了粮草，保障了军队的战斗力，而且发展了生产，繁荣了经济，促进了边疆地区的社会进步。屯田军成了维护西域社会安定和发展西域经济的一支重要力量。所以自汉朝以后历朝历代都把屯田作为统一、经营西域的一项重要措施。其中，唐代和清代两朝屯田规模最大，收效最为显著。

清朝以前，各朝在西域的屯田主要是军屯，也就是屯垦的主力都是从内地调往西域的边防军，民屯和犯屯极少。从清朝开始，西域屯垦的骨干和核心仍是军队，可人数的大头，也就是屯田主力，不再是军队，而是各族民众。清朝军屯只为民屯扫清了道路，创造了条件。后来部分军屯转成民屯，民屯成了西域最主要的屯田形式。

民屯说得直白些就是内地的百姓来了。百姓一多，便有其他艺术形式随之而

动了。“西宁的赋子，兰州的鼓子”就是在清代民屯兴起之后逐渐成熟起来的。而最能代表牌子曲类曲种的要素：京城的岔曲、京城的八角鼓，也便是在这个时候传入青海的。

有人会说，青海平弦中的小点类曲子《牡丹赋》和岔曲毫无关系，其实关系深远。《**牡丹赋**》用的是“珰韵”，而珰韵就来自荡韵岔曲。“荡韵”，原先只是一种岔曲的演唱方式，一支岔曲唱下来，曲中字眼精妙之处就会用上荡韵。什么时候用荡韵，用的数量多少都没有定数。后来这种唱法失传了，仿佛是一种刻意强调或矫枉过正，岔曲中出现了“荡韵岔曲”，全篇几乎处处都用了荡韵的技法。

就是这样的荡韵岔曲，后来成了青海平弦中“小点”类的典型，平弦“珰韵”的来历正出于此。过去平弦的“小点类”在演唱时还经常打八角鼓，至今艺人们还将小点前后的岔曲称作为“京岔”。它的主要曲目《醉打山门》中唯一的一两句念白“我说卖酒的”，有艺人演唱时也用京白来念。平弦小点类中的“珰韵”就是有名的岔曲之一。而平弦小点中的前后岔曲头在旋律音调方面和北京的单弦岔曲曲头也有相近之处。

乐队的伴奏形式源自江南丝竹，所唱的曲牌连缀方式来自八角鼓和岔曲，这个青海平弦算得上是地地道道的外来曲种了。青海省文化馆副馆长石永就青海平弦的来历为我们总结道：

> 石永：最早，（青海平弦）不叫平弦，叫赋子。西宁赋子基本上就在西宁流行，后来发展发展，就形成现在这个名称，叫青海平弦。它是怎么来的呢？因为有据可查的文字记载很少，所以我们只能从艺人传承这个线索向上推。我们只能说，明朝，汉族许多人从内地移民到河湟一带居住，那么人来了，文化也来了。不可避免的它就带来了一些南方的小曲啊曲艺音乐啊等等都来了。这是它的一个方面，还有一个渠道是从北方京津地区过来的岔曲。因为这两方面，经过明清两代，形成了现在包括四种唱腔的大的曲种。

四种唱腔是指赋子腔、背宫调、杂腔和小点。前面我们已经介绍了背宫调和小点，背宫调更多吸收了江南曲艺，小点则来自岔曲。那么在青海被誉为“阳春白

雪”的平弦，实际上也是充分吸收了青海当地的艺术营养，比如最初说到的花儿。

花儿中演唱的旋律也叫作牌子，最常见的便是“令”。花儿令中最为人喜爱的曲调有不少后来被收进了青海平弦中，隶属杂腔一类，花儿里最突出的欢音和苦音，也齐齐收进了平弦中。

与曲调相比，青海平弦更多吸收了花儿的气质，有一种大张旗鼓的细腻。最后剩下的那个赋子腔看起来似乎不知所宗，实际上它是平弦的底色，也是平弦诸多腔调的调和剂。那几句腔调几乎就成了平弦区别于越弦、道情、贤孝等其他曲艺的标志。成了青海平弦属于青海的标签。

青海平弦属于牌子曲类曲艺，它的艺术结构几乎完全承袭自京津地区的岔曲和八角鼓，然而它的声音形式又几乎完全来自江南地区的丝竹。但对于岔曲和丝竹来说，青海的这个曲种又仿佛偏离得太远，早就是个四不像了。它似是而非的部分正是它融合杂交的痕迹。而它的语音和气韵其实属于青海，也更靠近花儿。就像青海平弦的四个分类其实相互交融的成分要远大于相互区别的成分一样，青海平弦本身就是一个杂交品种，它与雅化的内容相比，似乎粗犷一些；它与原声态相比，又经历了一些雕琢。这便是青海平弦，仿佛是中庸之道都掩盖不掉的鲜明个性，和青海这个地方如出一辙。



（本篇广播节目链接）

京畿重地中的燕赵遗风　贤寓调

在全国非物质文化遗产保护名录之下的剧种，有许多是因为从业人员稀少、演出市场凋零、传承亟待延续而入选。所谓“天下第一团”，也就是一个剧种普天之下仅此一个团体在坚持演出了，但是在非物质文化遗产的甄选条件中，除了“濒危”这一特质以外，还有一条十分重要的标准，那便是这个艺术品种要具有它独特的艺术价值。今天我们要说的这个剧种就是因为符合这一标准而入列非遗名录的。它迄今并不以职业剧团的面貌生存，而是保留在民间会社之中；另外，在它身上保留了京剧、评剧、梆子等北方诸多大剧种成熟之前的艺术风貌，可谓是大剧种发展过程中历史断层的留影。它产生和发展的地方正是以上那些北方大剧种一度盘桓和准备的地方，这个地方是河北保定，它的名字也很特别，叫作：贤寓调。



小贴士

贤寓调，形成于河北省定兴县的汉族地方戏曲剧种之一。因最早诞生于定兴县贤寓村而得名，20 世纪初由该村赵兴福、赵文彬等人受“落子”戏的启发，仿照外地老碰板唱腔、互相拼凑分出上下辙、自创一派而成的戏曲，后人便称其为“贤寓调”。贤寓调是一种既融百家之长，又独具艺术特点的地方剧种。贤寓调有“九腔十八调”之称，以其丰富的唱腔、自由的韵律、生活化的语言赢得了广泛的观众，在很长一段时间里成为了定兴乃至整个保定地区的重要戏曲演出形式。

越剧《西厢记》中的一段“琴心”家喻户晓，比这个唱段流传更广的应该是《西厢记》这个故事本身。《西厢记》可能是中国人最熟悉的一部戏剧了，有的人通过崔莺莺了解这个故事，有的人则通过红娘，再有人通过读《红楼梦》转而知晓。传统戏曲中，《西厢记》更是一则被无数次改编、创作和运用的题材，全国大多数剧种曲种里都有《西厢》题材的作品。“愿普天下有情人终成眷属”这一美好的愿望是许多文学作品的主题，而《西厢记》便是描绘这一主题最成功的案例。也许很多人不知道，《西厢记》的故事并非凭空捏造，最初是由唐朝诗人元稹根据一则真实的人物事件改编而成的传奇小说，故事以悲剧结尾。这个故事流传到民间以后，变化出许多版本，而我们现在熟悉的这个“有情人终成眷属”的版本出自元代。这个最终定型、并广为流传的版本，由一位叫王实甫的剧作家编撰完成。

王实甫，本名叫王德信，他是一个挺神秘的人物，生卒年月不详，生平事迹也不详，如今关于他，我们明确知晓的只有两件事：其一，是他写过 14 本杂剧，现存的是《西厢记》《丽春堂》《破窑记》三本；其二，便是他的籍贯，他是定兴人，也就是来自今天的河北省保定市定兴县。

说到定兴县，这个地方在河北省保定市的东北角，距离北京和天津都不足一百公里。如果我们把北京、天津和保定三个点连成一个三角形，那么定兴县几乎就在这个三角形的中心。从明朝开始，称直接隶属于京师的地区为直隶。保定一直都在直隶范围中，而且因为地理位置的军事意义特别重大，因此保定是最早被称作“京畿重地”的地方。定兴县又处在保定府中最接近北京天津的位置，这个位置给定兴县带来了多重意义和深远影响。单从戏曲来说，定兴县是一块试验田，许多声腔和班社在这里打磨，我们今天要说的贤寓调便发源于此。

贤寓调的名字来自一个叫“贤寓村”的村庄。这是定兴县中读书人特别多的一个村庄，自古如此。这个村因为村北有河流经过，盛产新鲜鱼虾，所以历史上叫“鲜鱼村”。清朝时期，村子里开了一家关盐店，也就是卖盐的铺子。村民们感到“鲜鱼”肚子里有“盐”不吉利，因为平常只有宰杀了鲜鱼，才会往鱼肚子里抹盐腌制。如今整个村庄的肚子里长期存着个盐铺子，岂不是阻碍了村庄的生气。本村贡生王会吉灵机一动，取了“诸贤寓此”中“贤寓”二字，将“鲜鱼”村改名为“贤寓”村。这一改不但避了风水不好的嫌疑，又得了“诸贤寓此”也就是贤良之士寓居于此的好意思，再加上“鲜鱼”和“贤寓”大致还能谐音，真是十分巧妙。于是皆大欢喜，从此这里就叫“贤寓村”了。



贤寓村里会产生贤寓调绝非偶然，它形成于这里的“斗乐”活动。什么是“斗乐”呢？我们从两千年前就发生在这里的一桩震撼人心的事情说起。

公元前227年，滚滚的易水河边悄无人烟，凄风烈烈。远处，一行六七人身着白衣白袍缓缓而来。他们走近河边勒住马车，汇聚一处，齐齐下跪，焚香祭拜。香烟被大风吹得四散零落，衣裙和发带也随风飘荡。起身后，走在队伍最前面的两人双手紧握。他们是荆轲与燕太子丹。

这些年来，秦王嬴政一心想统一中原，不断向各国进攻。他拆散了燕国和赵国的联盟，使燕国丢了好几座城。不久前，秦国又一路灭了韩国和赵国，正步步逼近燕国。燕太子丹十分焦急，请荆轲立刻前去刺杀秦王。荆轲答应了，虽然他知道，此去前路艰险，凶多吉少。这天，正是燕太子丹和荆轲的朋友们来送别荆轲。

拜祭了祖先，准备上路。送行的人中有一位荆轲的好朋友突然提出要为大家击筑助兴，为荆轲壮行，他叫高渐离。荆轲是他的知音。他摆好了筑，席地而坐。击奏起来，荆轲一开始小声附和着，随后慷慨悲歌。

风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还。

音调是“变徵”音时，众人都低头哭泣。一段唱毕，只听见荆轲仰头长叹一声，天空中居然出现一道彩虹。高渐离趁势转了一个调，音调中出了慷慨的“羽”音，乐音显得更为激昂，荆轲继而唱道：探虎穴兮入蛟宫，仰天呼气兮成白虹。太子丹被彻底感动了，跪在地上向荆轲敬了一杯酒。一曲歌罢，荆轲将酒一饮而尽，坐上车离开了，一直没有回头。

荆轲将秦国叛臣樊於期的头颅和督亢城的地图作为礼物，来到咸阳。秦王嬴政一听燕国派使者把这两件礼物都送来了，十分高兴，就立刻穿上上朝的衣服，在咸阳宫接见荆轲。朝见的仪式开始了。

荆轲捧着装了樊於期头颅的盒子，上面放着卷成一卷的督亢地图，一步步走上秦国朝堂的台阶。秦王嬴政打开木匣，果然是樊於期的头颅。秦王又叫荆轲拿地图来。荆轲把一卷地图慢慢展开，到地图全开时，荆轲预先卷在地图里的一把匕首露了出来。秦王一见，惊得跳了起来。荆轲连忙抓起匕首，左手拉住秦王的袖子，右手把匕首向秦王胸口直刺过去。秦王使劲地向后一转身，把那只袖子挣断了。荆轲拿着匕首追了上来，秦王一见跑不了，就绕着朝堂上的大铜柱躲闪。荆轲紧紧相逼。

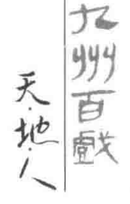
旁边虽然有许多官员，但都手无寸铁；台阶下的武士，按秦国的规矩，没有秦王命令是不准上殿的，大家都急得六神无主，过了一会儿左右大臣回过神来，提醒道："大王把剑背在背上，把剑背在背上！"秦王嬴政将宝剑背在背上，再往前一步，拔出宝剑，砍断了荆轲的左腿。荆轲站立不住，倒在地上。他拿匕首直向秦王嬴政扔过去。秦王嬴政往右边一闪，那把匕首就从他耳边飞过去，打在铜柱子上，"嘣"的一声，直迸火星儿。秦王见荆轲手里没有武器，又上前向荆轲砍了几剑。


拓片《荆轲刺秦王图》

荆轲身上受了八处剑伤，知道自己已经失败，张开双腿跌坐在地上，傲慢地说："我没有早下手，本来是想先逼你退还燕国土地的。"这时候，侍从的武士已经一起赶上殿来，结束了荆轲的性命。

还原《史记》中对这个故事的记载，我们仿佛仍然可以感受到荆轲刺秦王的惊心动魄。整个故事看似和定兴县无关，其实关系非常。那个在易水边唱歌的场景是《荆轲刺秦王》的故事里最悲壮的一部分。易水边当年荆轲渡河之处，便在今天的定兴县内。而那个击筑悲歌的高渐离，就是定兴县人。

荆轲死了之后，高渐离隐姓埋名，藏在宋子县一个富人的家里当帮佣。有一次，他家主人宴客，酒酣时有客人击筑助兴。高渐离听到筑乐，勾起了心中的无限旧事，客人有一处表演出现了错音，高渐离立即察觉了。隐姓埋名的他本应该不



发一言，没想到却怎样都忍不下去，便和其他仆人评论起演奏者的技艺长短来。不想这番言论正好被他的主人听到，主人十分不满，高渐离也并不服气，于是他提出要表演一番。

高渐离坐下来凝神注目，一气呵成，当下技惊四座。不多久，远近的人都知道宋子县有这么一位音乐大师，消息传到了秦始皇那里，于是秦始皇传他进宫表演。高渐离居然答应了。但是秦始皇知道高渐离是荆轲的好朋友，便让人用烟火熏瞎了他的双眼，从此放心让他击筑。然而，高渐离自从为秦王击筑后，便开始计划另一个行动。他在筑的中空里灌铅，使筑既是乐器又成为武器。在秦王听击筑着迷不留意时，循着声音和气息，奋起用灌铅的筑击打秦王。可惜双目已盲的高渐离也没有成功，以身殉难。

我们细想高渐离这个人，在司马迁记载的刺客中，可能是最奇怪的一个了。他本来可以远离朝政，却为了一次“斗乐”表演暴露了身份；身份暴露以后，本可以安分为秦王击筑苟且一生，却又以生命为代价尝试着去完成知己没有完成的大事。

这个两千年前的定兴人身上，有一种深沉博大的精神，而他为了“斗乐”而暴露身份的事，仿佛就是两千年后定兴“斗乐”场面繁荣的先兆。也就是定兴县这个曾经以音乐和艺术留名史册的地方，千百年来保存着一份与他们的先祖一样热爱艺术、敢于挑战的心性。贤寓调便是在这片土地的“斗乐”风俗中产生的。

催生了贤寓调的“斗乐”风俗，还得从定兴县的位置说起。定兴位于京畿重地之间，这里自然环境优越、交通便利，人们衣食无忧。这里的农作物一年一熟或两年三熟，于是每年阳历十一月到次年二月便是农闲时期。农民为了“冬仁月”的精神需要，成立了“会”。会是用来娱己娱人、充实生活、锻炼身体的。为了“会”的安排，这里的人们就要练习音乐、排演舞蹈、体育技艺。

定兴县贤寓村有南乐会、武乐会、龙灯会、杆枪会、小车会、大头会、狮子会、同乐会、落子会等十几道会。每道会都以赢得最多观众为最高荣誉，所以各道会之间竞争十分激烈。会头儿和会员想尽办法，努力赢得更多观众，这便是“斗乐”。每到春节，各道会走村串户，表演各自绝技。乡亲们迎来送往，享受精神大餐的同时品头论足。

1927 年春节，贤寓村边上的南旺村请了三道“会”，其中有贤寓村北头的落子

会和东头的小车会。在强烈的竞争意识下，贤寓村北头落子会李斯等人改革落子会的传统唱腔和表演形式，打破花会广场表演的传统，学着戏曲的样子登上戏楼，以歌舞表演了简单的故事，所唱的曲调是一种自由小调。戏曲比花会当然更具有审美价值，所以大受群众欢迎。这种自由小调，就是后来贤寓调的雏形。

如果你听过贤寓调里的《**回龙传**》，你就会时而听出些梆子腔的意思，时而又好像看到一些京调的影子，而这正是贤寓调最主要的特点，也是它最有价值的地方。

1927年贤寓调的诞生是"花会斗乐"的结果，但当时贤寓村北头的落子会赢得了斗乐，很大一部分原因是他们在形式上接近了戏曲，唱腔上的自由小调却只是萌芽，要是单靠这一个小调，恐怕是不足以支撑整场舞台的表演的。定兴县的唱腔之多元丰富由来已久，这里甚至是梆子腔和评剧的试验田。

早在明永乐二年，山西大批移民迁至定兴。山西地方小调随之流入定兴，与定兴县地方小调融为一体，并逐渐发展演变，形成独特的地方小调。这是河北梆子形成的基础。清乾隆年间，山陕梆子进京贡演被禁。由于生活所迫，艺人们流落河北农村，犹以定兴县为多。他们和山西移民汇聚在一起，山陕梆子如归故里。为了适应当地人的审美习惯，山陕梆子吸收当地小调，自成一体，形成了**河北梆子**的原始声腔。

清道光五年，定兴县的山西移民高宜直办起了第一个河北梆子科班——祥泰班。祥泰班先后办班七十五年，广招学员。他们不断美化唱腔，使河北梆子日臻完善。继"祥泰班"之后，定兴县内又办起老军屯"信盛合"、河内"华乐舞台"等河北梆子科班。"华乐舞台"开始招女学员的创举为河北梆子声腔的日臻完善开创了一条新路。定兴县这些戏班先后培养出几十名著名演员，他们遍布各地河北梆子戏班，为河北梆子的发展起了决定性作用。

清末民初，在固安县张宝定的组织下，天津、唐山等地蹦板剧团开始在定兴县内演出。另外，在定兴县生根发芽的哈哈腔、皮影戏、清政府军机大臣鹿传霖家的"二黄会"、定兴县国兴村五人坐台，阎台北店成立的坐台腔组织"庆龙班"等都是这一带有名的戏曲文化事件和相关组织。由于定兴一带戏曲流入较早、演出活动较多，人们对一般演出剧目十分熟悉，甚至每句台词、每段唱腔、每招每式都了如指掌。因此，清末民初时有"定兴的戏难唱"的轶闻传说。

所以1927年贤寓村落子会的成员在花会"斗乐"中胜出，他们的自由调基础

上，早已融入这一带人们喜爱的蹦板、河北梆子、哈哈腔等各种戏曲的演唱声腔和演出形式，汇入本地方言，加入板胡、笛子、笙、梆子等伴奏乐器，带有独立特性的贤寓调才一鸣惊人。

贤寓调因一场花会“斗乐”而产生，似乎是种偶然。但这种偶然是建立在当地丰富的文化生活基础上的，因此又像是必然。良性的“斗乐”是贤寓调产生的直接原因，定兴人不服输和勇于创新的精神才是贤寓调产生的根本原因。至今，当地人称贤寓调为“会戏”，是因为贤寓调存在于“会”这一组织中；又因为定兴县自古以来的名士风度和定兴这个地方戏曲艺术百舸争流、大浪淘沙的历史环境，贤寓调具有了评剧的“腔”、梆子的“调”和京剧的“韵”。它没有走出定兴，成为立足京畿乃至全国的大剧种，却保留着那些大剧种成长过程中某个阶段的形态，这也许就是贤寓调的价值所在，也是它在今天值得保护与传承的珍贵之处。



（本篇广播节目链接）

祁阳“三吾文化”的兴起和“全能”祁剧　祁剧

喜欢戏曲的人平时谈论起戏曲剧种，都有一些俗套的说法，比如称京剧、昆曲之类为全国性大剧种，称越剧、黄梅戏是有全国影响的地方剧种，像《九州百戏》介绍的则大多是地方小剧种甚至稀有剧种。在这些源自感性直觉，也许并不严谨的称谓中，我们对这些剧种的历史和传播范围有了一个宽泛的认识。然而也有这么一类剧种，说它有全国影响，似乎还不到一些；说它是地方小剧种或稀有剧种，似乎又不够一些。它们在本乡本土有非常大的影响力和受众面，背后有着厚重的文化积淀和历史渊源，本身的艺术格调丰富、艺术情趣饱满，这些，都算得上是地方上的大剧种。今天，我们要介绍的这个剧种就属于这一类，它出自湖南祁阳，叫祁剧。



小贴士

祁剧，湖南省汉族地方戏剧种之一，又称祁阳班子，清末称为“楚南戏”，民国初年称“祁阳戏”，建国后因形成于祁阳而得名祁剧。祁剧的流布区域较为广泛，除湖南的衡阳、零陵、怀化、邵阳、郴州等地区拥有祁剧演出班社之外，不少祁剧班社还到外省演出，曾一度形成“祁阳弟子遍天下”的鼎盛局面。祁剧有高腔、昆腔、弹腔三种唱腔，每种唱腔都有相应的剧目；班社有科班、中班、江湖班三种，每种都有独立的师承体制。祁剧无论在服装、扮相、行当、做工、音乐等方面都具有完善的体系和独特的艺术审美，是湖南“三吾文化”的重要组成，也是中国传统地方戏曲中的大剧种。

祁阳，在湖南省西南部，湘江中上游，隶属于永州市。它的境内有祁山，山在北、城在南，因此得名“祁阳”。这里田园似锦，阡陌纵横。三国时期的吴国孙皓时代第一次建起了邑县，至今一千八百多年。

在永州有一句顺口溜“唱不过祁阳，打不过东安；巧不过零陵，蛮不过道县”。这四个地方都在永州境内：东安是全国著名的武术之乡，民间有尚武传统，东安拳、东安刀、东安剑练得热火朝天，所以“打不过东安”；零陵人精明能干、八面玲珑，做生意巧赚巧取，所以“巧不过零陵”；道县人蛮横霸道，火爆脾气，做事情干脆利落，上战场全是“赶死”英雄，所以“蛮不过道县”；那最前头一句“唱不过祁阳”呢，说的就是祁阳人能歌善舞。在祁阳，木偶戏、花灯戏、渔鼓调比比皆是，其中祁阳小调和祁阳戏最出名。

祁阳小调是名气和祁剧并列的祁阳曲艺。“唱不过祁阳”是祁阳人在永州境内的口碑，出了永州，祁阳要是只有“唱”，应该不足以撑起天下名城的称号。然而祁阳以“三吾”的别称在历史上赫赫有名，这个别称如何而来呢？依靠的不是祁阳境内临江迎浪的卷书岩，或紫萝峡八角岭这样气势恢弘的自然风光，而是因为一条曾经名不见经传的小溪。就是在唐代，因为一个人，这条小溪得名“浯溪”，祁阳，从此成了文人墨客心驰神往之地。

这个人叫元结，唐代著名文学家。他的官场经历很繁复，来到这条小溪边，是44岁那年受命为道州刺史。一年后他被罢官，从道州回衡州；再过一年，他又一次被任命为道州刺史。这一来一去，他三次路过那条小溪。最后一次路过时，他突然被那水清石峻、境象幽丽的景色，深深地吸引了。

也就是这一次，他竟然把家安到了那里。一面营建这条小溪，一面为这里的山水命名，将溪命名为“浯溪”，将一座较高的山命名“峿台”，将一座陡峭的石山命名“吾庼”。他在《浯溪铭》中写道：“爱其胜异，遂家溪畔。溪，世无名称者也，为自爱之，名曰浯溪。”也就是说，看到了这里的山水，十分喜爱它的奇异之美，于是就在溪边筑屋为家。这条溪水，世间并没有名字，只因为我所爱，所以命名为“浯溪”。这一年，是浯溪始建之年，距今一千两百多年。

此后元结又经历了几次官场沉浮，但他一直把妻儿老小留在浯溪，期间遭遇母丧，他奉诏守制，隐居于浯溪守孝，时年50岁，自号“漫叟”。隐居期间，他在溪畔盖了漫郎宅、右堂、胜异亭，还修建了一座跨浯溪通宅邸的渡香桥，一直到他54岁病逝，举家迁回鲁山。

当年元结为浯溪取名后，把这些名字铭刻于石上，并分别为它们作记，由他人篆刻在山岩上，这就是后人所说的“三吾”。这三块浯溪最早的诗碑，大大增加了祁阳的文化品格。

特别是在浯溪定居数年后，元结将来祁阳之前创作的《大唐中兴颂》，请唐代著名书法家颜真卿手书，于唐代宗大历六年夏六月刻在浯溪近百平方米的摩崖之上。于是有了“摩崖三绝”，即文奇——元结是唐代古文运动的先驱；字奇——颜真卿《大唐中兴颂》书法雄伟奇特、沉稳肃穆；石奇——浯溪石山属石灰岩，大多分层多间隙，隙中又有古树枝桠横出，唯独此处石层紧密无缝，壁立平展，质地坚细，面积达十余平方米，是大型碑刻理想之石。自“摩崖三绝”横空出世，历代文人纷至沓来，留下的诗词曲赋、警句偈文等摩崖石刻505方之多，形成了南方最大的摩崖碑林，三吾文化瑰宝。从而使浯溪声名鹊起，有“浯溪胜境，雄冠三湘”之称。进而三吾即祁阳成为文化名县。唐代河南人元结对祁阳文化的发展居功至伟。也正是从这一时期起，三吾逐渐成为祁阳的代称，也只有从这一阶段起，祁阳文化方能称之为三吾文化。

若单论风景，浯溪的嵯峨不及衡岳，富丽不如桂林，单论碑林摩崖，国内也有出于其右者。然而这里，却成了历代文人学士的向往之地。其中，元结这样的知识分子“为天地立心，为生民立命，为往圣继绝学，为万世开太平”的行事作风，不惑之年又寄情山水的人生轨迹是人们所向往的。这是浯溪的魅力所在。而三吾文化成为祁阳文化的核心，除了元结的开山之功，还有另一个人使其发扬光大，并融入了三湘文化中，他就是周敦颐。

说到周敦颐，他有一篇名作叫《爱莲说》，其中“出淤泥而不染，濯清涟而不妖”“可远观而不可亵玩焉”的句子天下闻名。周敦颐是湖南道州人，就是从前头那四句顺口溜中“蛮不过道州”的道州而来。

纵观历史，周敦颐算得上是宋代儒家理学思想的鼻祖，曾在衡山莲花峰下开设濂溪书院，世称濂溪先生，著名理学家程颢、程颐均是他的学生，岳麓书院的主教张栻称他是道学宗主，也就是学术界公认的理学派开山鼻祖。周敦颐生前的确也以他的实际行动，成就了一代大儒的风范，他的人品和思想，千百年来一直为人们敬仰。

作为周敦颐的近邻，祁阳人民“近水楼台先得月”，深受其影响。《祁阳县志》

中有许多记载，说周敦颐为了重修濂溪书院，曾多次往来驻足于祁阳，他每次到来都有学生闻风追随，挽留求教于他。所以《祁阳县志》中说周敦颐“流风余韵，至今为烈”，这就是说，三吾文化受道学的影响，远早于三吾子弟受教于岳麓书院。

理学又称道学。理学的出现，承担了重建儒学价值体系的职能，通过对理论挑战和现实问题的创造性回应，古典儒学通过理学而得以复兴。理学虽是复兴儒家思想学统，但思想体系上吸收了魏晋玄学、道教和佛教的思想，尤其是道教。因此祁阳“三吾文化”作为理学成熟之前的学术，受到杂家多重影响的情况就更明显了。祁阳戏就是一例。

祁阳戏中的目连戏堪称一绝。什么叫目连戏呢？目连戏是当前有据可考的第一个演剧题材，内容出自佛教故事“目连救母”，因此这个戏被誉为中国戏曲的“戏祖”。后来有一些班社以固定的程式专演成套的目连戏，由此就有了“目连戏”这个剧种。但确切地说，目连戏总体上还是一个以宗教故事“目连救母”为核心发展出来的题材，这个题材故事保存于各种民俗活动和戏曲样式中。

明代的时候，江西“弋阳腔”传入祁阳，在传进来的诸多题材中，最为祁阳人接纳和喜爱、保留最完整的便是目连戏。目连戏将佛教讲究的因果与儒家所主张的孝道结合起来，这种结合方式与宋代程朱理学的学统构成是多么的契合啊！

如果没有宋代理学学术观念在祁阳的流传，明代弋阳腔进入祁阳之初，先声夺人的可能就不是目连戏了。当年的弋阳腔与祁阳地方语言、音乐、祭祀、风俗、民情相结合，逐步演变为后来的**祁剧高腔**。

高腔最大的特点就是一人领唱众人帮腔，在明代嘉靖年间，祁剧已经唱出了差异，形成两大流派：以祁阳县、永州市为中心的湘南各地祁剧叫永河派，以邵阳市为中心的湘中、湘西各地祁剧叫宝河派。两派在剧目、唱腔、脸谱、服饰、行当、表演风格上都有差异。这里说个有意思的小区别，两派唱高腔戏时，永河派的帮腔是由文武场的师傅们来帮唱，也就是乐队演奏员一边打鼓弹琴一边帮唱，而宝河派的帮腔则由乐队唢呐吹奏。唢呐吹奏开启了传统戏曲中“过门”的唱奏结合模式，帮唱的两种形式拉开了两个流派艺术风格的距离。

我们今天称昆曲为“百戏之祖”，意思说在此之前，中国戏曲并没有成熟的形态，许多地方戏都是在昆曲之后，随昆腔学习借鉴了许多，才逐渐形成和发展起来的。然而祁剧不是。祁剧高腔就比昆腔要早。它在祁阳逐渐流传的时刻，正是弋阳腔和昆山腔都方兴未艾之时。祁阳高腔唱响的嘉靖年间，到昆腔成为官腔的万

历年间，中间差了至少五十年。

因此，当昆山腔风靡全国后，已经有了成熟剧目和唱腔的祁阳戏又吸收了昆腔和昆腔剧目；使得**祁剧昆腔**戏成了继祁剧高腔戏之后的又一个重要组成部分。

带着高腔和昆腔的祁阳班子，逐步流传到湘南、湘西、湘中、粤北、赣南、闽西、广西、黔东一带。直到清朝康熙后期，全国地方戏开始萌芽，并挑战昆曲的官腔地位时，祁剧先后融合了徽调、汉调和秦腔之后，逐渐形成了弹腔。弹腔可分为南北两路，其中南路相当于二黄，包括弋板、安春、阴皮等，在发展过程中曾经受到徽剧、宜黄腔等的影响；北路则相当于西皮，并有弋板也就是四平、安春也就是吹腔等曲调。南北路旋律相互糅合应用，被称为“南转北”或“北转南”。**祁剧吹腔**戏由此成形。

至此，祁剧中最重要的三大声腔汇集，高腔、昆腔、弹腔各有千秋，并行不悖。剧目之多达到上千，曲牌板腔等艺术形式的全面完备，在全国许多剧种中遥遥领先。班社林立，更是到了科班、中班、江湖班分而治之的程度。

新中国成立后，祁剧到北京参加戏曲汇演，梅兰芳大师曾感慨“祁阳子弟遍天下”，赞誉祁剧戏班之众，演员之多，流传之广。

这句评价出自梅兰芳之口，可能还带有一些写意的成分，但如果我们说在今天的新疆地区，也还能看到祁剧的身影，你是否会感到惊讶？是否又会认可“祁阳子弟遍天下”是一句中肯的评价了呢？“祁阳子弟遍天下”的实际格局其实和清末的一支特殊军队有关，那就是大名鼎鼎的湘军。

湘军是晚清时对湖南地方军队的称呼，也叫“湘勇”。太平天国运动兴起后，清朝正规军无法抵御，不得不利用地方武装，湘军就是在这时发展起来的。近代以来，湘军战功显赫、战绩辉煌。在与太平天国军队的战争中，曾国藩之湘军应运而生。1870 年左右，列强环顾中国，伺机而动，中国边疆危机不断加深。日本试图染指台湾，英、俄等列强在新疆支持分裂势力。中国的海疆和“塞疆”同时面临威胁，此时清廷以李鸿章为代表的一部分人主张在现有条件下应以海防为先，不必急图进取边塞，但左宗棠等湘军将领坚决主张加强其防御，提出“重新疆者，所以保蒙古；保蒙古者，所以卫京师。”湘军征战新疆，不仅后勤运输极为艰难，且有水土不服之虞。李鸿章曾说：“以南勇出塞，开千古之奇局。”左宗棠却不顾七十高龄毅然抬棺出征，率数万湘军将士采取“先北后南、缓慢速进”的策略，彻底击败了分

裂势力，并兵分三路逼近伊犁，成为曾纪泽赴俄谈判的坚强后盾，使西方殖民主义势力染指新疆的野心彻底破灭，保全了中国六分之一的版图。

这场大仗之后，在中法战争、中日甲午战争、辛亥革命、抗日战争，乃至新民主主义革命当中，湘军都有上佳表现，以至有“无湘不成军”之说。而湘军的缔造者，边疆大战的统帅，都是晚清名臣曾国藩和左宗棠，他们都是湖南人。他们的军队中不仅有祁阳将士，更有祁阳班子。湘军所到之处，便是祁阳戏曾经唱响过的地方。

历朝历代，祁剧总是能踩准步伐：三吾文化的积淀和准备，高腔戏班的正确选择，昆腔称霸全国时的适时调整，直至清末民初地方小戏百花齐放时的精彩纷呈，祁剧总是立于不败之地。直至当下，也许“祁阳子弟满天下”的风光不再，却不影响三吾大地上祁阳百姓的自娱自乐。这是一个有厚度的剧种，却呈现给我们一个异常自如松快、豁达开放的艺术状态。



（本篇广播节目链接）

山西四大梆子系列

南路梆子一声吼　蒲剧

在中国戏曲史上，尤其是明清两代地方戏兴盛之时，源于陕西的梆子腔迎来了空前繁荣的发展阶段，在以陕西、山西、河北、河南为主的北方中原地区，梆子腔落地生根、大放异彩，也由此形成了中国最具影响力的“梆子腔系”，它曾与昆腔、高腔、皮黄腔并称为中国汉族传统戏曲四大声腔体系。在山西的梆子腔主要有南路、中路、北路和上党梆子四种，人们将其并称为山西四大梆子，下面就让我们走入三晋大地，从这其中最古老一种说起，那就是南路梆子——蒲剧。



小贴士

蒲剧，又称蒲州梆子或南路梆子，是山西四大梆子中最古老的一种，因兴起于山西南部的蒲州而得名。蒲剧是晋南地区的主要剧种，唱腔高昂，朴实奔放，常用的梅花调、二眼调等起调高、音域宽，“苦音”唱腔尤其常见，善于表现慷慨激情、悲壮凄楚的人物性格和情绪。蒲剧的传统剧目多达上千出，关公戏和悲剧尤为出彩。南路梆子是山西梆子的源头，中路和北路梆子皆是南路梆子北上发展的结果。

今天我们在晋南说蒲州梆子。蒲州是个地名，它处于黄河流域的中下游，在河岸以东。河岸以西就是陕西。这里滩涂旷野，蒲苇丛生，所以将这里命名为“蒲”。司马迁在《史记》中称这里为“天下之中”。因为这个地方不仅是整个中华

民族的发祥地，而且还处在发祥地的核心位置。早在先秦，舜帝选定了蒲坂，并把这里定为都城，这便是“舜都蒲坂”之说的由来，而这个“蒲坂”，就是后来的蒲州。正因为处于中华文明发祥地的核心地带，蒲州人杰地灵，古往今来出过许多名人，武圣关公便是其中一位。

关羽，字云长，河东解人，这个解州属于古蒲州地界，也就是今天的运城。至今，这里有全国修葺最早的关帝庙，始建于隋代，经过多年的不断扩建，它又成为了全国最大的关帝庙。这位三国时期的将领在中国历史上地位特殊，因为他在世时的忠义和勇猛，受到了中华文化的极大推崇，随着社会各界对关公经年累月的美化、圣化和神化，直至将他奉为“武圣”。而在民间，人们早已反其道而行之，将关公在世当作是神灵下凡。山西民间至今流传着这么一句话叫“官向官，民向民，关老爷向着蒲州人”。

据说玉帝曾打发关公下凡火烧蒲州，关公不忍，于是告知蒲州人各家各户的门口都点灯笼火把，由此瞒过了玉帝。后来玉帝得知真情，天庭震怒，关公被斩，血化为服，降生解州。唐代以前，解州在今天蒲州的辖区之内，因此蒲州人把关羽认作老乡。

在今天的戏曲舞台上，对于许多剧种，关公戏都是非常重要的组成部分。而最盛演关公戏的剧种有两个，一个是京剧，还有一个便是今天我们要说的出自关老爷家乡的蒲剧了。据说最盛时，蒲剧关公戏从《关公出世》到《走麦城》一共 36 本，这还没算上一批不能归入系列的零散剧目。**《风雨竹》**就是 36 本之中最常演的一本。

演关公戏历来有许多规矩，在关老爷的家乡，蒲剧关公戏的讲究更是形成了一套完整的套路。这其中包括：提前十日斋戒沐浴、不沾烟酒肉；演出当天从化妆开始到演出结束，除了台上以外都要正襟危坐，决不能和旁人说话，有如神灵附体。

临近出场时，由专人在专门的方位燃一道黄表纸，祈愿关公保佑演出成功。演员也要随从祝祷，并对关老爷在天之灵表示，如果演出中出现纰漏或不当，乞求关老爷谅解。

开场时，关公出场，台下的观众也得讲规矩。无论百姓还是官员，都要下跪行礼，或至少要立即离座，做出避让的样子之后才能重新入座，以示尊敬。

登场之初，关公必须先来一段雅唱，曲调和内容都来自古老的昆剧，这是传统

蒲剧中的"关公"必须有的内容。蒲剧艺人们还根据关帝庙中的塑像以及壁画，创造出四十个神武的亮相姿势，称为"关公四十图造型"，一招一式，丝毫不得含糊。

在演出中，"关公"的一招一式，必须稳重儒雅，不失圣人风度。走动时，龙行虎步，稳健凝重。特别是眼睛要一直处于微微闭目的样子，蓄神聚气，含而不露，行里称为虚目。

除此以外，关公的妆容、服饰、道具都是有许多考究的，不同的关公戏也有不同的程式和规矩。比如以前蒲州演出《走麦城》，经常是台上台下一同烧香点蜡，满场烟雾弥漫，好像摆道场一般。

这些繁复的规定也许是许多关公戏共有的，但在蒲剧中特别严格，这里的人们仿佛相信，在关老爷的家乡演戏，自己距离这位先祖更近一些，所以也就必须更慎重。

晋南不仅出过像关羽这样功高盖世的大人物，还出过不少颇具传奇色彩的小人物，有一位您一定听说过，她就是苏三。**京剧《苏三起解》**里苏三的那句"洪洞县里无好人"让晋南人氏至今耿耿于怀，而她的故事为整个中国戏曲舞台的大长卷添上了浓墨重彩的一笔。《玉堂春》这个题材广泛见诸汉族传统戏曲剧种之中，蒲州梆子的**《玉堂春》中也有"起解"**那么一段。

如果你听过蒲剧，就会发现，蒲剧的语言听上去更像是陕西话，这是怎么一回事呢？山西的梆子腔是否都是如此？梆子腔有哪些特征？我们来听听戏曲音乐的研究专家、中国音乐学院教授董维松[①]是怎么说的：

董维松：梆子腔都产生在中国北方的黄河流域，我用三个词概括，一个是粗犷，一个是高亢，还是有一个是悲怆。要说特点，首先它都用真嗓、真声来唱，音高很高，唱起来很费劲，音色上总体比较硬。另外一个特点是凡是梆子腔剧种都是单一声腔，没有其他声腔来配合，这和多声腔剧种有差异。所以，梆子腔的板式变化就比较多，不然就太单调了。还有从风格来说，它的乐队伴奏大多用板胡，声音比二胡、京胡要嘹亮一些，尖锐一些。另外都用一个枣木梆子，所以叫梆子腔。那么具体到某

① 董维松，中国传统音乐学家、戏曲音乐学家、硕士研究生导师、中国音乐学院教授、中国音乐学院学术委员会顾问委员、中国传统音乐学会副会长、中国戏曲音乐理论研究会顾问、《中国戏曲音乐集成》编委。

个剧种，情况又会有细微的差异和不同。比方山西的几大梆子中，南路梆子，也叫蒲梆，它紧挨着陕西，所以语言基本就是陕西话，而且它保留着“苦音”的特点。秦腔里有苦音，很多西北地区的民间音乐里也有苦音，蒲剧就保留着苦音的特点。苦音就是那个降 b，比降 b 还要高一点，在蒲剧里保留着，所以它风格上更接近秦腔。

苦音，就是民间对那个常用来表达悲切情绪的音最直白的称呼。唱出这个音，悲苦之情溢于言表。像《玉堂春》这样的戏便善于用苦音，老百姓听来会“同声相泣”。

董教授提到蒲剧和秦腔相似，这里的秦腔是指黄河对岸陕西的同州梆子，在中路秦腔兴起之后，更古老的同州梆子被称为西秦腔或老秦腔。现在山西的蒲州梆子和陕西的同州梆子是整个梆子腔体系中最为古老的剧种，这一点，有一件记录在册的小事可以见证。

清代有一部著名的传奇叫《桃花扇》。它的作者叫孔尚任，他活着的时候就看到了这部作品的成功。就在他因为这部《桃花扇》声名大噪之时，官场动荡令他备受诽谤，最终被罢官了结。

康熙四十六年冬季，距离它完成《桃花扇》并因此出名已经过去了十六年，当时的孔尚任在戏曲行中名望依然很高，山西平阳知府得知大戏剧家孔尚任赋闲在家，便诚心邀请他到山西纂修《平阳府志》。

在新春元宵节当天，孔尚任在平阳知府的陪同下观赏了当地的秧歌、竹马、昆曲、乱弹等传统民间文艺活动，回去后他在一首词中写到：“乱弹曾博翠华看，不到歌筵信亦难。最爱葵娃行小步，氍毹一片是邯郸”。他这里说的“乱弹”，便是蒲州梆子。从这首诗文中可以看出，当时蒲州梆子已经非常成熟，不但有独特的表演形式，而且已经出现了像葵娃这样基本功扎实且能指名道姓的著名演员了。

孔尚任写这首诗还在清朝前期，足见蒲州梆子历史的悠久。正因此，蒲州梆子几百年间也涌现出了更多知名演员。到了清末民初更是人才济济，这其中蒲州有位名角儿的事迹可圈可点，他叫祁彦子，艺名“彦子红”。

清朝中后期正是山西商人建立票号汇通天下的鼎盛时期，那个艺名叫“彦子

红”的祁彦子也生于晋商之家，他原本是个富豪人家的公子，父亲在蒲州、韩阳都有生意字号，祁家的家业之大，从他父亲的一个“祁半街”的雅号便能看出一二。祁彦子自小在私塾读书，聪敏好学，一下就中了秀才。可他生性古怪，整天不爱《四书》《五经》，却偏爱《宋词》《元曲》，不爱在书房呆，光想往戏台溜，气得先生直骂他没出息。

彦子生得眉清目秀，五官端正，体魄魁伟，举止风流。又天生一副好嗓子，能唱得飞鸟落地，鱼游水面。可他父亲死活不让他学戏，训斥责打、关押锁罚都不顶事。父亲一怒，嫌他有辱门风，便与他一刀两断，绝了父子之情。

离开富有的家庭，他反倒心情舒畅，无拘无束，便死心塌地到戏班里拜师学艺。先后跟过河津武秀才杜丙申的戏班、临晋镇翟八戏班等好几个戏班。祁彦子是秀才出身，对戏文一点就通，演来有儒雅之气。本就高人一筹，加上他勤学苦练，悉心钻研，渐渐唱出了名气。

据说他一人会戏二百多本，还自己编过剧本。拿手戏很多，唱一回，红一回，因此得了“彦子红”的艺名。至今还有许多称赞他的顺口溜，像什么“彦子红，实在红，鞭打《芦花》再不能，《会孟津》唱得出了名。”；“彦子红《洪羊洞》艾千《贩马》，拿手的《大报仇》鞭打《芦花》。”老人们说起这些依然津津有味。有幸的是，他的《鞭打芦花》被后来弟子传承下来，至今仍能听到。

如果说彦子红被人们记住，只是因为他弃文或弃商从艺的经历，或因为他唱红了大江南北的声名，可能都不够确切。能让代代蒲州人、蒲州梆子演员乃至所有梨园同行记住他、钦佩他，是因为除了唱戏，祁彦子曾有一番惊人之举。

当年祁彦子同父亲决裂，进入戏班，整天与贫苦不堪的艺人打交道。亲眼看到戏班的苦，戏子的难。唱戏的艺人大都是穷人家出身，流落江湖，四海为家。“年年难唱年年唱，处处无家处处家。”一旦没人雇用他们，艺人们便没有吃饭、落脚的地方。特别是年关，天寒地冻，大雪纷飞，地无野草可挖，活无短工可打，饿死破庙、冻死路边的不知有多少。他亲眼看见绛州城开店的长工，把冻死、病死的艺人“王石娃”“十样锦”葬在城壕里，叹惜着对他说：“活着苦零仃，死了护城兵。可怜，可怜！”眼前的惨景，激起祁彦子的无限思绪，他立志要为艺人们做些什么。

当时，晋商走遍天下，商界“会馆”已经非常盛行。会馆可以提供食宿、帮助在异乡经营的同乡人，祁彦子是知道会馆的好处的。他突发奇想，我为什么不盖一

个“梨园会馆”呢?

想到了便去行动。建会馆首先得有地。祁彦子和家里没了关系,便动脑筋向正在韩阳镇盖“商界会馆”的士绅杨豹子借钱。当他说明要盖梨园会馆时,杨豹子火冒三丈地说:“自古到今哪有穷戏子住会馆的?!”就连彦子的家族听说也竭力反对。

祁彦子猛然想起唐明皇李隆基一生好戏,创立过“梨园”,他亲任教习,还打板、吹笛、演丑角。咱戏台上供的不就是他吗?我不如借玄宗的名义,明盖帝庙,暗做会馆。彦子便二次去找杨豹子和族长们协商,让占一块荒地作为玄宗庙庙基。

杨豹子蛮横无理,不仅不给一寸地,还把彦子痛骂一顿。彦子无奈,只好硬着头皮去找父亲想要家产中的几亩地,又被痛骂一顿赶出家门。彦子又气又恨,便凭着秀才的功名去找知县刘钟麟,哪晓得这知县虽然爱看戏,但想到自己堂堂知县,替穷戏子说话有失官体,便借故推诿,装聋卖哑。

祁彦子正在无计可施之时,从北京回来的刘茂奎来看望彦子,还捎来郭宝臣的问候。彦子一下像苦海里遇见救星,荒漠里找到生路,便把心一横说:“到北京找郭宝臣去。”

这郭宝臣是谁?他在北京干什么呢?

郭宝臣叫“元元红”。当年祁县太谷票号用一千两白银收买了一个蒲州梆子的戏班,让他们随着商队到全国各地走访演出,在此期间,带出了一大批著名演员,甚至唱红了京城。这个郭宝臣便是其中一位。据说当年京剧有位著名须生叫谭鑫培,一生不服人,但当他看了郭宝臣的《斩子》《探母》后,佩服得五体投地。他说:“我平生谁也不服,只服宝臣一人。”后来名声传到宫里,被慈禧太后请去演唱,一下又轰动了皇宫。慈禧听得高兴了,还认郭宝臣做干儿子,赏了一件黄马褂。

回头说彦子千里迢迢,风尘仆仆赶到京城,找到郭宝臣,说明来意。郭宝臣一听祁彦子的决心,备受感动,答应帮助他。那天郭宝臣演得分外卖力,慈禧看得如醉如迷。借着到西太后跟前领赏之时,郭宝臣将家乡蒲伶欲为梨园始祖玄宗盖一庙宇,苦于乡绅不给庙基的事说了,心情大好的西太后给了一条百丈皇绳,传出话来,蒲伶为始祖盖庙理应嘉奖,赐蒲伶百丈皇绳,绳扯之处,任意修建,官绅民等不得拦阻。

祁彦子得了御赐皇绳，欢喜不尽，拜谢了郭宝臣匆匆赶回。有了皇绳，知县、乡绅都没了办法，艺人们便在韩阳镇西北方拉了方方百丈一块地，进行了奠基大礼。典礼结束，艺人们在奠基的空地上唱了三天“地摊戏”庆祝胜利，首当其冲的便是他们最喜爱的《**薛刚反唐**》。

之后，祁彦子带着 42 个艺人奔走四方，募集钱财，蒲州一带的忠盛班、吉庆班、梨园班、锦霓班等 16 家戏班也慷慨赞助。郭宝臣也由京送回银两，聊表心意。有些正直善良的商人也出钱相助，他们聚沙成塔，集腋成裘，有钱便盖，没钱再化，断断续续，紧紧慢慢一直盖了 7 年之久，这座庙终于建成了。以祁彦子为首的艺人们为它起名：合味庙。

“合味”是晋南一带对唱戏艺人的赞称，意思是唱得好、唱得地道，合人们的口味。合味庙是蒲剧名伶、晋南秀才祁彦子领头修建的，也是合味们争斗、集资盖的，又是供合味们住的，所以才有了这个名字。这就是全国少见的、蒲剧发源地独有的“合味庙”的来历。

“合味庙”是蒲剧艺人的光荣和骄傲，是蒲剧兴旺发达的佐证。“合味庙”是艺人同封建官绅争斗的产物，是艺人互助自救的场所，是中华民族戏剧史上一颗灿烂的明珠。 合味庙里左边敬供着被奉为梨园始祖的唐明皇，提醒着艺人有尊严；右边供奉着晋南名士武圣关公，告诫着艺人讲仁义。 蒲州梆子在庙里庙外、在三晋大地，都唱得淋漓酣畅。



（本篇广播节目链接）

山西四大梆子系列

晋商文化与中路梆子 晋剧

如果说蒲剧是山西四大梆子中最古老的南路梆子，那么中路梆子——晋剧则是四大梆子中最负盛名的一个。对于外乡外省来说，这个剧种的唱腔也最能代表山西戏曲的声音。



小贴士

晋剧，又名山西梆子，是汉族地方戏曲，山西四大梆子之一。因形成于山西中部，因此也称“中路梆子”或“中路戏”，主要流行于山西中北部及陕西、内蒙古和河北的部分地区。中路梆子是蒲剧北上晋中演变而成的，在其演变过程中，艺人为适应当地群众的欣赏习惯，吸收融合了当地秧歌的腔调，在语音、唱腔、表演方面均有改进，最终形成了高亢激越与清新柔和协调统一的艺术风格。原先山西梆子有上路调和下路调之分，清末以后下路调兴盛，因此以下路调专指山西梆子，新中国成立后定名为晋剧。清末民初的近百年间是晋剧的发展时期，当时班社众多，人才辈出，尤其是以丁果仙为代表的第一代女演员出现之后，将晋剧艺术提升到了一个崭新的发展阶段。

“人说山西好风光，地肥水美五谷香。”这首《**人说山西好风光**》曾在中国的大江南北传唱，歌里描绘着一个风光无限、物产丰饶的三晋大地，也勾画出了乐观积

极、坚韧勇敢的山西人。这首歌是电影插曲，出自1959年上映的影片《咱们村里的年轻人》，六十年代开始响遍大江南北。它不仅成为中国新民歌的经典之作，让更多人熟悉了山西的旋律与音调，感受到了山西的风土人情，更让她的演唱者一夜成名。唱这首歌的人叫郭兰英，也是山西人。也许您知道她是一位著名的歌唱家，能想起她唱过的比如《南泥湾》《我的祖国》等等歌曲，却不一定知道她在投身新中国民歌和歌剧事业之前，是一位地道的戏曲演员。她的民歌唱得特别有味儿，润腔丰富，用她自己的话说，这就是得益于梆子腔的启发和滋养。她自幼所学所唱的梆子便是晋剧。她曾经演唱过传统名剧《**金水桥**》，唱段中细腻的运腔里，可以听出郭兰英在唱民歌时带着的那股梆子腔韵味。也许这种劲道又婉转的声腔是山西梆子和山西民歌所共有的。

说到《金水桥》这出戏，其实在蒲剧里就有，但**蒲剧**《**金水桥**》唱起来的感觉和晋剧相差甚远。虽然直观的听觉感受差得很远，但他们两者有着直系亲属关系。较粗犷的蒲剧叫南路梆子，较柔婉的晋剧叫中路梆子，中路梆子是南路梆子北上发展而形成的。既然有一脉相承的血缘关系，艺术风格怎么会相差甚远？南路梆子是怎么变成中路梆子的？这其中还有一番周折。

我们曾提到出身富商家庭的蒲州梆子艺人彦子红为了给贫苦的蒲剧艺人建会馆，只身到北京寻求宫中艺人郭宝臣的帮助，最后顺利建成会馆的故事。这其中，郭宝臣唱红的年代便是蒲州梆子又一次风靡的时期。山西民间还有一句顺口溜说这件事儿叫作“道光皇帝登龙廷，山西梆子又时兴”。

这个“山西梆子又时兴”的诱因是由晋商带动的。清中后期晋商票号打出“汇通天下”的大旗，这一类似于当今银行的金融理念极大程度免去了之前商人押运银两的麻烦和风险，使得商贸模式发生了革命性变化。这一变化使得晋中、太原一带崛起了一大批富商大贾。晋商丰厚的财力和娱乐需求，直接导致了他们想出以承包的形式，邀请蒲梆班社到晋中太原一带演出，这便是中路富商承办戏班的开始。

不得不提的是，在当时，虽然演戏看戏的人都在晋中，也就是在所谓的中路，但唱的剧种是南路，是蒲剧。

作为省会城市，太原为首的山西中路城市也和京城有着密切的经济和文化交流。蒲州梆子的野性让一些听过风雅之声的富商们虽然亲近乡音，却隐约感到不

能满足。咸丰初年，蒲梆开始冷落下来，中路地区出现了一个戏剧活动相对空缺的时期，这对酷爱看戏的中路百姓，尤其是富商们来说倍感失望。于是少数人便开始邀请赋闲文人、票友以及秧歌、皮影艺人等，组织戏班，想创立自己的剧种。

依仗晋中盆地发达的商业经济和文化素养，许多商人和自由职业者热衷于吹拉弹唱，常与职业艺人研讨唱腔，切磋技艺，经过他们共同的努力，终于在继承蒲梆音韵和锣鼓经的基础上，结合中路秧歌等的唱腔特点，初步形成了中路梆子的雏形班社，并开始试点演出。

新型中路梆子就这样渐渐扎下根来，也受到了更多富商财主们的青睐。于是先后成立了上聚梨园班、四喜班、四兴班等班社，在演出实践中，互相学习，不断改进，使唱腔及文武场面日趋完善；当时演员唱着中路，人却大都是高薪从蒲州聘来的，所以民间有“祁太镏子，蒲州丸子”的谚语。

又过了十多年，才出现了中路艺人演中路戏的新气象，使旧日蒲梆艺人演南路也演中路戏的统揽局面终于发生了改变。中路梆子走向极盛之后，原先在中路一带的江南丝竹班、京都花腔班等基本退出了中路舞台，只有蒲梆偶尔还来，也已势头大减。

中路的风格越来越明确。中国音乐学院戏曲方面的研究专家董维松教授介绍了它的特点：

> 董维松：到中路梆子就是晋中口音了，它的风格要柔和一些。它最大的特点是有入声字，北方方言区非常大，但是唯一有入声字的便是在山西晋中方言里。有语言学家甚至提出要把晋中方言从北方方言中单独拎出来陈列，因为入声字的关系，晋中口音的中路梆子音色柔和，旋律婉转、优美，比较细腻。

当中路艺人挑大梁演中路戏成为定例，清末以后的中路梆子便进入了一个辉煌时期。它兼具了南路梆子的铿锵，又富有中路地区婉转细腻的气质特点，可谓是刚柔并济。这种风格的梆子一下吸引住了许多人，更有大批的中路商人采买班社一路远行到张家口、包头、归化等地，与当地剧种竞相争演，庙会戏、集市戏、踩台戏、开光戏、商行戏、开市戏、求神戏、还愿戏比比皆是。

晋剧与晋商虽然各行其道，相对独立，但当中路梆子刚刚成为山西的标签之

时，还是在很大程度上附庸于晋商，有时甚至成了晋商手中的武器，在生意场中，起着非凡的作用：或是与对方联络感情增进了解，或是明里摆擂赛戏，实则在商战中敲山震虎、暗中较劲。

而无形中改变了这种附庸关系的是二十世纪三十年代，中路梆子的演员结构中出现的一个在当时戏曲界还比较独特的现象，那就是女艺人的走红。其中我们不能忘记一个人，她叫丁果仙。

“头戴珠冠压鬓齐，身穿八宝锦绣衣”，越剧表演艺术家吕瑞英演唱的《**打金枝**》“**闯宫**”选段跻身越剧名段之列。1954 年，这出戏参加了华东戏曲会演，获得了许多奖项，《闯宫》中“头戴珠冠压鬓齐”一段更是成了现在吕派唱腔中家喻户晓的经典唱段。这出《打金枝》排演和改编的蓝本就是**晋剧的《打金枝》**。

如果说越剧《打金枝》里我们更容易关注到吕瑞英扮演的公主，那么在晋剧里唐王的扮演者丁果仙无疑是主角中的主角了。

丁果仙的艺名叫果子红。她 7 岁开始了学艺生涯。9 岁清唱卖艺，13 岁正式登台演出。她起初学的是青衣，后来改了须生，这个改变是惊险的。她选择了一条从未有人涉足的充满风险的道路。因为在她之前，中路舞台上早有了男女混演，但都是男演男来女演女，还从来没有过女扮男装的先例。

丁果仙一心想要打破常规，以一个男子汉的形象出现在观众面前。为此，她付出了巨大的心血，经过许多艰辛的磨炼，终于在她十七八岁时一唱成名。她的唱腔圆润豪放，却不带女腔女调，表演洒脱逼真，却不带女态女相。二十世纪二十年代中期，上海百代公司为她灌制唱片，她因此获得“山西梆子须生大王”的称誉而驰名海内。对于丁果仙这样一位行当和流派的开创者，后辈们无不佩服之至。当代晋剧的领军人物，被誉为“当今晋剧第一女老生”的谢涛谈起前辈丁果仙大师，也是肃然起敬：

谢涛：在我感觉中，丁果仙大师是我们晋剧界的标杆式的、最具代表性的人物，为什么这么说呢？因为在我们晋剧中，有一个特色就是“坤角”，也就是女老生，而这个就是从她开始的，集中在她那一代，特别是汇聚在她一个人身上。然后她的《打金枝》这个戏拍成电影，是丁大师带着晋剧走出山西，走向全国，包括（毛泽东）主席多少次接见，包括她在全国



演出《打金枝》和《蝴蝶杯》，在同行中的印象和地位真是绝对的，她是在晋剧中无法取代的标志性人物。

也许正是丁果仙大师开创的道路，使得后来山西梆子出现了由男角主演逐步向女角主演转化的局面，也掀起了一股专门培养女艺人的热潮。山西梆子演员结构的“阴盛阳衰”使许多盔靠戏、硬功戏、武打戏以及花脸、丑角戏等逐步停演或失传，中路梆子中激昂奔放和起伏跌宕少了，婉转悠扬和绵缠悱恻多了。有形无形中，更拉开了中路梆子与山西其他三大梆子在艺术风格上的距离。

再说丁果仙。1935 年起，她带着步云剧社奔赴北京、天津、上海等地演出，大大扩展了山西梆子的影响，同时，她也与其他剧种艺人交流经验，丰富自己。这其中还有一段佳话。

1938 年，丁果仙的团在北京广德楼剧场开演，那年她 28 岁，名气很响。山西同乡倾巢出动，京剧界同仁也对她久闻大名，悉数出席观摩，其中有长她 10 岁也同样风华正茂、一帆风顺的马连良。

马连良对艺术是十分认真而有追求的，他最善于吸收各家之长，化为我用。因此，只要他没有演出，就去看丁果仙的戏。看后必去后台道辛苦，并和丁果仙谈自己观剧的感想，切磋技艺。虽然过去素不相识，架不住天长日久，彼此不但稔熟，而且惺惺相惜，各怀敬意。

丁果仙有几出戏，最让马连良感兴趣：《走雪山》的曹福、《清风亭》的张元秀、《空城计》的诸葛亮、《打金枝》的唐王等。因为除去《打金枝》的唐王外，这几出戏也是马连良自己的拿手戏，看后很受启迪。此外，还有一出他最感兴趣的《反徐州》，丁果仙扮演徐达。马连良看上了这出戏，心中起了一念。

马连良请丁果仙及剧团的朋友们去自己的“扶风社”看他和张君秋、叶盛兰、刘连荣、马富禄合演的《四进士》。丁果仙看后，对这出马派名剧喜欢得不得了，对马连良说：“我们山西梆子也有这出戏，戏名叫《(全部)紫金镯》。可是情节太冗长，场子又太碎，哪如京剧这么紧凑精练，又这么有‘戏’。”马连良就问丁果仙想不想移植这出戏，丁果仙说：“很想哩，就是没剧本。”马连良先生说：“那不是现成的吗？我就让他们给你抄一个我的演出本。”两天以后，一本手抄的《四进士》总讲(剧本)送到了丁果仙手里。

中国人素来讲究"来而不往非礼也"！丁果仙便问马连良喜欢哪一出她演的山西梆子戏。马先生便说，他很爱看《反徐州》，这出戏京剧没有，可是他演过京剧《广泰庄》里的徐达。但是那出戏里的徐达没有这出梆子戏里的徐达丰富多彩、摇曳生姿。

听话听声，锣鼓听音。这一席话说明马先生是看上《反徐州》了。丁果仙虽是坤伶，说话柔声细语，可性格却非常豪爽。她立刻安排剧团在北京演出期间加了两场《反徐州》。

第一场马连良请他的老朋友、剧作家吴幻荪和他一起看。边看边议，他对移植改编这个剧本更有了信心。第二场马连良请"扶风社"全体主要演员去看，郝寿臣、张君秋、叶盛兰、李洪福等等都去观摩了。演出结束后不久，一本工工整整手抄的《反徐州》总讲便摆在了马连良书房的写字台上，是丁果仙嘱咐社里誊抄好送来的。

如今，《反徐州》，也就是京剧的《串龙珠》，和《四进士》两出戏在京剧和晋剧中都成了经典，这两出戏也成了两位大师彼此学习、博采众长的见证，成了两个剧种交流切磋、相互滋养的见证。

晋剧在成长和成熟的过程中与南路梆子蒲剧、与历朝历代的晋商、与中路本土的秧歌、与其他剧种京剧都有过千丝万缕的关联，少了任何一个环节，晋剧都不会是它现在的样子。 最有意思的倒不是它的复杂，而恰是它因为这些复杂的关系而演变成了现在这种刚中有柔的风格，也正是因为在一派北方剧种貌似理所应当的强硬刚烈之中，晋剧因为柔美而出彩。



（本篇广播节目链接）

山西四大梆子系列

北路梆子，带血之花　雁剧

山西省的版图形状总体上呈纵向的长方形，习惯上我们将它分为晋南、晋中与晋北三部分，不论在语言、饮食还是生活习俗上，这三地可谓是和而不同，就连梆子腔，其实也以南、中、北三块来划分。山西四大梆子中除了南路梆子“蒲剧”和中路梆子“晋剧”外，自然也有北路了。郭沫若曾用“听罢南梆又北梆，激昂慷慨不寻常”的诗句来赞誉北路梆子，它还有一个名字，叫“雁剧”。



小贴士

雁剧，惯称北路梆子，又名上路戏，形成于清朝中后期，流行于晋北、内蒙古、张家口、包头、呼和浩特等地，是华北地区较有影响的汉族戏曲剧种之一。北路梆子据传源于陕西同州和山西蒲州一带以“奚琴”和梆子为主要伴奏乐器的“山陕梆子”，同时受到了中路梆子晋剧的影响，吸收了晋北秧歌和耍孩儿腔的特色。三百多年来，北路梆子的兴衰起落均伴随着走西口的人文历史事件，它以其慷慨激越的边塞风格，在华北地区的人们心中流下了不可磨灭的深刻印象。

“哥哥你走西口，小妹妹我实在难留，手拉着那哥哥的手，送哥送到大门口。”这是一首传唱了二百多年的山西民歌，叫《**走西口**》。说起来它是山西的歌，但山西邻近的内蒙古、陕西，甚至更远一点的宁夏、青海、甘肃也有许多人会唱。这首

歌是山西人传出去的，那些也会唱的地方大多就是山西人曾经成群结队去过的地方。这首歌里说的是一个女人送别自己新婚不久的丈夫去口外谋生，面对无法预估的未来、带着深切焦灼的感情，这首歌唱得凄婉哀怨、铭心刻骨。

山西人还有其他的民谣来描述这首歌演唱时的场景："河曲保德州，十年九不收，男人走口外，女人挖野菜"。这首民谣和那首歌都是在光绪年间逐渐传唱开来的。它们的背后是一场惨绝人寰的大天灾。

据说当年山西省三年大旱，有些县市居然一年到头寸雨未下，颗粒无收，吃观音土甚至人吃人的可怕故事都是在那场前前后后持续了十年的大饥荒中传出来的。这场由干旱引发的灾祸发生在清末，当时影响了大半个中国的普通百姓，导致 1300 万人死亡，上亿人流离失所。这场灾祸叫"丁戊奇荒"，受灾最严重的地区便是山西北部的忻州、雁北一带。贫瘠的土地、寒冷的气候、干涸的河流，在如此恶劣的环境里，晋北人的生活格外困苦，这里的人们不得不流离失所，奔赴口外谋生。受灾的程度最重，年限又最长，于是晋北连年都有人到口外去，当地人"走西口"的生存模式便形成了。

走西口的路线是一路向西向北，所谓的"西口"是山西境内的杀虎口。经过杀虎口，跨过雁门关，就到了昔日由山西人包揽经商脉络的归化与绥远、库伦和多伦、乌里雅苏台和科布多，这些地名都属于如今内蒙古、外蒙和新疆的一些地方。

晋北人选择这种活法是无奈的，更是危险的，因为每年都有人出去了便永远没有回来。如今当我们用欣赏的耳朵来聆听这些歌谣时，也许也不该忘记，这样的艺术实则都是决绝困苦之下的带血之花。

大起大落、大悲大喜，"走西口"中弥漫的情绪，正是晋北文化的底色。

北路梆子，正是存活在这晋北的土地上。大起大落、大悲大喜可能也正是它不同于南路与中路的最大特点。例如北路梆子名剧《舍子》中有许多反复出现的大滑音，对悲剧色彩的描摹可谓淋漓尽致。可就算风格差得远，北路梆子和南路梆子的关系仍然十分密切。

在那场灾荒之前，便有商队带着蒲梆艺人来到这里，有几句北路梆子老艺人代代相传的顺口溜是这么说的："生在蒲州，长在忻州，红火在东西两口，老死在宁武朔州。"这个顺口溜记录了早期北路梆子艺人的生命轨迹，他们大多是晋南蒲州人，跟着班社到了晋北的忻州，在东西两口也就是张家口和包头一带唱红，上了年

纪以后到宁武县、朔县搭班混饭，直至老死。

北路梆子的重要基地也就是东西两口和晋北的山区。这些蒲州人到了晋北，道白仍然用“蒲白”。即使本地人招收新学戏的“娃娃班”，也请蒲州老师教戏。因此，北路梆子和南路梆子的关系是极其密切的，渊源很深。

至今有人对南路梆子和北路梆子的直系关系深信不疑。然而要说北路由南路直接演变而来，反对意见也不在少数。原因是“中路梆子”传得远，在现在北路梆子流行的全部区域，原先都有中路梆子的演出，中路梆子原先又有上路和下路之分，据说后来把中路梆子里的下路拿出来专指中路梆子，改称晋剧。中路梆子里的上路则演变成了北路梆子——雁剧，这两种说法孰是孰非？中国音乐学院教授董维松是这么说的：

董维松：北路梆子还是主要受中路梆子的影响。中路梆子在北边也兴盛，像张家口一带，河北北面的一些城市都有。北路梆子和中路梆子之间可以说就是风格上不一样，其他都一样，在唱腔板式等方面北路中路基本相同，所以它（北路）离蒲州梆子的风格还是远一些，离中路还近一些。举个例子，像中路梆子过去有个老演员叫程玉英，民间有句口头谚语叫“宁可丢了孩，也不愿丢了程玉英的咳咳咳”，而这个“咳咳咳”在北路梆子当中最明显，在唱腔、拖腔当中就是“咳咳咳、哈哈哈”。

北路梆子《**金水桥**》中就有明显的“咳咳咳”的拖腔。看来北路梆子还是和中路的关系更密切，但如果我们想到中路梆子也是由南路发展而来的，这中间说不清道不明的便也都说清道明了。

那这个“咳咳咳”的拖腔是怎么会成为北路梆子的核心标志呢？我们还得从晋北当地的艺术说起。

在晋北，有一个六百多年前的曲调一直被传唱，它出自金、元时期盛行的一个曲牌，叫般涉调【耍孩儿】。耍孩儿戏就是唱这个曲调来演故事的戏，雁北大同、怀仁和应县一带唱耍孩儿戏的大多是农民，这个剧种如今几乎听不到了，留下来的剧目更是稀少，但在一出“**洞房**”**小戏**中还是能听到那个熟悉的“咳咳咳”。

其实这也难怪，因为耍孩儿戏还有一个名字叫“咳咳腔”。这个“咳咳腔”本来

就是农民农闲季节组织临时班社聚在一起唱一唱，据说耍孩儿戏一句话要唱上老半天，每个字前字后都要加上“咳咳咳”。它唱腔中那些铺天盖地的“咳咳咳”被晋北的蒲梆艺人有选择地吸收进了北路梆子里，在字尾的一部分加唱“咳咳腔”，逐渐成了北路梆子里代表。

除了耍孩儿戏，北路梆子里更深的痕迹源自“走西口”。山西的民歌有一类叫“山曲”，山曲的绝大多数题材都与走西口有关，这些歌也大多唱得很悲切。这种起伏不定、情绪悲切的旋律框架在北路梆子里屡见不鲜，尤其是北路梆子里的大北路。所谓大北路，就是北路梆子在雁门关以北直至内蒙古包头一带，行腔稳健深沉的唱腔。以雁门关为界，以南就是行腔相对委婉的小北路。北路梆子的这两大流派虽然各有千秋，但音乐都高亢激昂，男女同调。如果你听过大北路唱腔中的《劈殿》一段，就会发现它和那首著名的**《提起哥哥走西口》**的山曲在旋律框架上异曲同工。

说到北路梆子的流派有大、小之分，它与走西口的关系不止于在风格上受影响，其实整个剧种的命运都与走西口紧密相连。雁门关以北的内蒙古包头、呼和浩特一带才是北路梆子最活跃的地区。可以说，大北路的活动地区是北路梆子的发祥地，究其原因，还是因为走西口的目的地在那里。伴随着战争的开始，走西口的经商和生存模式没落了，北路梆子便也逐渐淡出了人们的视野。此后，北路梆子经历了几番起落。

从“七七事变”到新中国成立的十二年间，北路梆子依赖晋绥根据地的绥蒙军区人民剧社得以延续，人民剧社的“二梅兰”“七岁红”“海棠花”等名演员，辗转绥蒙、晋绥地区演出，为保留北路梆子做出了可贵的贡献。郭沫若对北路梆子的那句评价也出自这个时期。

到了新中国成立初期，山西省内却没有了专业剧团。相比南路和中路，北路梆子一度失声。直到 1954 年举行全省第一次戏曲观摩会演前，当地政府想到了晋绥根据地的北路梆子，派人敦请脱离舞台生活十八年的名艺人贾桂林和高玉贵、董福、安秉琪等又临时组班参加演出，一时引起轰动。之后省委决定恢复这一剧种，1955 年 2 月 16 日成立忻县专区北路梆子剧团，这个中断了十余年的剧种从此复活。

再往后的几十年，改革开放带来了许多新鲜的声音，北路梆子又一次淹没在

时代的声音中。直到近几年，杨仲义、成凤英、贾粉桃成为了数届梅花奖得主，北路梆子才又进入了人们的视野。

几次起落之间，我们又能看到什么呢？

这里我们不妨再说一个小故事，那个在建国初轰动全国的北路梆子名演员贾桂林16岁搭班，17岁就唱红了，人们说她的眼神就像电灯一样亮，所以给她取了个"小电灯"的艺名。她19岁那年，日本帝国主义的铁蹄踏上了中国的土地。她逃到南山躲了一年多，钱花完了没法生活，她便用锅烟子抹黑了脸，装成个老太婆回到家。但没过几天就被汉奸狗腿子认出来了，硬逼着她唱戏，不由分说就贴了海报：明日上演小电灯的《哭殿》。

贾桂林坚决不给日本人唱戏，连夜雇了一头小毛驴离开了家乡和亲人，独自逃到张家口，隐姓埋名十八年。解放后，当年全省戏曲汇演来劝她再度出山时，起初她不愿意。在旧社会，艺人没地位受欺凌，她唱戏唱苦了唱怕了，发誓不再唱戏了。她参加了缝纫社学裁缝。后来人家告诉她，现在不一样了，社会变了，唱戏的有地位了。她还不相信。1954年冬山西省举行第一届戏曲观摩演出大会，请她和"九岁红"高玉贵等北路梆子老艺人参加演出。贾桂林看见情况确实变了，省委书记都跟老艺人一一握手，心情特别激动。虽然脱离舞台已经十八个年头，还是奋力演出了《哭殿》。这段唱被保留在了老式开盘带上，如今我们听着她的演唱，不禁暇想：正当红时没唱《哭殿》，十八年歇演后唱了《哭殿》。这又说明了什么呢？

玩笑地说，北路梆子和"大起大落"这个词儿一直有很深的关系，北路梆子的唱腔大起大落，唱北路梆子的人大起大落，北路梆子口内口外生存的情状大起大落，连这个剧种本身也大起大落。每一种起落间，都有很深的情缘和很多的故事，留给我们细细品味。


（本篇广播节目链接）

山西四大梆子系列

乐户乐工与乐艺　上党梆子

由南路、中路再到北路，山西四大梆子中，有三个是存在着一脉相承的血缘关系的。由南向北的发展线路，就是山西梆子腔主流的衍生线索。然而除了这三大梆子以外，还有一个剧种不在主流之列，来源和风格都与另三大梆子不同，却跻身四大梆子之一。在民间，这个剧种的受欢迎程度有时甚至还要大过其他三个剧种，那么下面我们就来说说这个非主流的主流剧种：上党梆子。



小贴士

上党梆子，山西四大梆子之一，流行于山西东南部。因其产生和主要流布于秦汉时期的上党郡而得名。当地人称“大戏”，晋南人称“东府戏”，河北邯郸一带称“西府调”“泽州调”，也曾称作“上党宫调”。1954年山西全省首届戏曲观摩会演时定下“上党梆子”这个名字。上党梆子以演唱梆子腔为主，兼唱昆曲、皮黄、罗罗腔、卷戏，俗称“昆梆罗卷黄”。上党梆子享有与蒲剧、晋剧同等的历史和文化资格，是上党戏的代表剧种。

在中国，八仙的传说流传很广，故事很多，有一则关于吕洞宾和铁拐李的。说有一次他们二位从中原来到太行山云游，看见四周犹如仙境一般，赞叹不已。当他们走到平顺地界时，忽然看见了一头山猪，在山坡上的土里乱拱，他们童心未

泯,想看个究竟。见山猪拱过的地方,黑土疏松,油光发亮,土里长着一种像豆秧似的东西。铁拐李把它放在口中,边嚼边跟着吕洞宾赶路。走过了一程,吕洞宾气喘吁吁,回头再看铁拐李,却神情如常,紧紧跟随。吕洞宾觉得奇怪,铁拐李哪来的精神力气,正在这时他们遇见一个樵夫,吕洞宾便跟樵夫打听,樵夫一听便说:"想来这位老者是吃了我们这儿的神草了。传说很久以前这里有户人家,每晚都隐约听到人的呼叫声,但每次出门看望,却始终看不到人。在一个深夜,主人随声寻觅,终于在离家一里多远的地方,发现一株不平常的植物,形状和人型一样,就是你们今天吃的这种。"

传说铁拐李在平顺地界尝过的这种神草是后来中医药里口碑极好的传统补益药,叫党参。这个名字源自那个传说故事的发祥方:上党。这种人参后来又在许多地方种植,但仍然以山西上党地区出产的最上品,也最名贵。

与上党有关,因上党出名的不仅有"党参",还有许多神话故事,像神农尝草、女娲补天、精卫填海等等,这些故事有一个统一的名字,叫"上党神话"。因为这些神话里要不就是主人公是上党人氏,要不就是故事发生在上党地区。可以说,上党是中华史前神话传说的汇集地,也印证着这里与中华民族的心灵深处息息相通。

在这些神话发生和流传的年代,同时存在着一套中国古代先人对于乐器制造的观念。他们将可以用来制作乐器的材质,分成了"金、石、土、革、丝、木、匏、竹"八种,统称为八音。后来,中华大地的许多地方遵循着八音的分类和规章,安排着乐器的制造与编配。而上党地区,至今流传着一个用八音来命名的民间艺术,叫**"八音会"**。

上党地区八音会这样的民间音乐组织很普遍。只要有十几户人的村庄,就有八音会;大一点的村子就会有两到三个。老百姓也管八音会叫"公议会""同乐会"。其实每个八音会都有会名,但人们习惯以它所在村庄或街坊来称呼它。每年迎神赛社,便是八音会集中演出的时节。会员们冬天着长袍,夏秋着大褂,领口内斜插一面红色的一尺多长的三角旗。旗上有的绣龙,有的绣个"令"字。插旗杆的布筒跟前有一溜白布,写着村庄的会名。边走边演奏。要是朝山进香,走几十里是常见的事,甚至有走一二百里路的。

这样的场景实际上就是民间音乐演奏大赛,裁判者当然是千千万万的老百姓。被人们称许的八音会是十分光彩的,他们总希望年年保持这个荣誉;而被人

冷落的八音会不会承认失败，他们总要狠下一番苦功，准备下一次出人头地。这种竞争永远没有了结。

八音会不仅历史悠久，而且在如今的上党民间依然热热闹闹。让我们暂先记住这个场景，记住八音会的声音，因为这个八音会与我们要说的上党梆子之间有着一层不可忽视的重要关联。

我们说上党梆子要先说八音会，是因为通俗地讲，八音会就是上党梆子的伴奏乐队。在通常的八音会演奏中，您会听到锣鼓、铙钹、梆子、巨琴、胡胡、唢呐、木鱼的声音。这些八音会使用的乐器和上党梆子用的完全相同，而且不少曲牌和锣鼓经，像【二番】【戏牡丹】【一串铃】【葡萄架】【靠山红】等等在八音会和上党梆子中完全一样。不仅乐器相同，其实最早的上党梆子班社中，有一部分便是从八音会里脱胎而来的。

早年的八音会不仅是村民的娱乐，红白喜事都少不了八音会。村子里有人结婚、分居、庆寿，都要吹打一番，称之为“闹房”“暖房”和“闹寿”。但凡这种场合，也都要唱几出“围鼓戏”，所谓围鼓戏就是大伙围着一面老鼓来演奏，嘴里分别唱着一些故事中角色的台词，形式和实质都与南方的堂名差得不多。不少上党梆子的班社，就是从八音会唱围鼓戏起家的。因为围鼓戏已经分出了角色和行当，再把他们搬到舞台上加上身段表演，就是戏曲演出的形式了。

上党梆子老戏《谭记儿》，演的是《望江亭》的故事，从中可以听到八音会里的那些乐器，甚至是摸到那些旋律的影子。除了从八音会唱“围鼓戏”起家的上党梆子班社，其实在上党地区，早期的班社中有很大一部分是原先的乐户，甚至唱八音会的人也有不少是乐户。究竟什么是乐户呢？中国艺术研究院音乐研究所的项阳所长给我们作了简单的介绍：

项阳：乐户，是从中国南北朝开始到清代雍正年间，历经了一千又好几百年的一种国家管理的乐籍制度下的人群，它是有户籍制度的，这个户籍就叫“乐籍”。这个人群遍及全国，从宫廷到各级官府都有存在。它适应的是社会上礼乐和俗乐的广泛需求，最初进入这种群体的有三种人：一是刑事犯罪人员，二是政治犯罪人员，三是两军作战抓获的俘虏及其眷属。所以说，这三种人在历史上都被称为贱民，“乐户”在历史上给

它一个定义，就是专业官属乐人，官方所属的乐人。这就是乐户的基本概念。

乐户是一种曾经的国家户籍制度，全国都有，这些人专门从事艺术工作。可为什么至今在八音会、上党梆子中，艺人们回顾早期的从业者时，总是不忘提及乐户，是不是山西的乐户特别多？又是什么原因使得山西的乐户特别集中呢？

项阳：实际上乐户是一个比较具有国家体系的全国现象，那么为什么山西地区比较突出呢？因为在明代的时候，国家把全国的或者北方一片的罪臣、罪吏及其眷属比较集中地发配到山西地区，这就使得这个地区好像乐户比别的地方要多。

特殊的历史事件使得山西成了乐户的聚集地，那么这些乐户中有没有当代意义的戏曲演员？乐户和上党梆子究竟有什么样的关系？

项阳：这个问题的关键是在官府制度上。比如高级别的官府，府衙一级、州衙一级，它的乐籍中人相对就多，像县衙一级在历史上就很少有类似剧团的机构。在府衙、州衙一级，不光有男性乐人，女性乐人也很多，所以它就能有多种音声技艺形式。那么发展到有戏曲的时候，他们当然也就会承载戏曲，有戏曲类的乐人和艺人。也就是说，乐户人中，历史上所有专业音乐形式都是这个专业群体的承载和创造。至于上党梆子跟它什么关系？因为上党这个地方本身它是有王府的，它是属于一个潞王，有潞王府、有潞安府、有潞州、有潞城县，它有四级官衙，所以说它属于高级别官府。所以它这个地方有戏曲的存在，那么他们这些人，原来是国家意义的一群官署乐人，但雍正元年以后，1723年，当国家废除了乐籍制度，这群官署乐人原来是吃官饭的，他们就开始既为官府服务，也走向民间，所以它就为老百姓服务。慢慢地他们就形成了自己养自己，或者被富户富商包养的情况，他们就开始更多地为平民百姓服务，以后它的侧重点就变了。

取消了乐籍制度，乐工们成为平民，他们需要融入普通人的生活，而他们最主要的技能便是艺术。上党地区则因为较高的政治地位和政权构架，享有了音乐、戏剧、表演等等门类的乐工，可以说，这里配备的乐户是相对完善的。怪不得上党地区不仅被称为神话传说之乡，也因为有着体系庞大、结构齐全的“乐户”组织，被誉为“戏曲乐户之乡”。

项所长还告诉我们，正因为乐户制度的影响，上党梆子这个剧种其实此先并不只唱梆子腔：

项阳：“上党梆子”在上世纪二十年代之前没有这种称谓，就是一百年前它叫“上党宫调”，然后上个世纪五十年代才叫“上党梆子”。“上党宫调”分五种声腔，叫昆、梆、罗、卷、黄，最后定位在梆子腔。所以上党梆子专业乐人在高级别官府阶段，他们最初的剧团演出的剧本，跟全国各地是一样的，然后到后来慢慢的国家不养了，它就越来越地方化，包括方言、各地音调的特色慢慢加入进来，就形成了各地所谓区域性的东西。原来没有剧种的概念，只有声腔的概念。到了清代剧种的概念上升了，地方性这个概念上升了，形成了各地的一些独特的这种风格、样貌，就形成了地方戏的多种品种。

在上党梆子还叫“上党宫调”的时期，乐户的演唱还没有那么强烈的地方个性，他们不仅要唱梆子腔，还要演唱昆曲、皮黄、罗罗腔和卷戏，当乐户制度解体后，顺应了老百姓对梆子腔的情有独钟，班社将重心放在了演唱梆子腔上。可以说，上党梆子就是乐户们融入市场之后的明智选择。

上党梆子的特殊性很大程度上是受了乐户制度和上党地区在特殊历史时期的特殊行政地位的综合影响。因此，如果我们拿其他三个梆子腔作比较，会发现上党梆子有着极强的原生性。在上党地区极其丰富的各类艺术品种很少去参照外来的艺术，他们自身的营养就非常充分，相互模仿相互作用。除了八音会，在上党地区还有一个**潞安鼓书**。

如果你听过潞安鼓书就会发现，它听起来和上党梆子非常相似，潞安这个地方本就在上党地区之内，因此后来也有人借上党的名字，称潞安鼓书为“上党鼓书”。

上党鼓书、上党落子、上党八音会、上党梆子，我们今天看到上党像一个更为主要的标签，影响着这一梆子腔剧种的风格，上党梆子也因此在山西四大梆子中独树一帜。

董维松：上党梆子确实是另一个来路，它和山西其他三个梆子关系不是太密切。上党梆子艺术形态上很特殊，比如板式中它有个"四六板"，这个和其他梆子都不一样，唱起来很华丽很好听，比其他梆子要优美得多。原来它们在长治那个剧团的上党梆子在晋东南。不像蒲梆在晋南，中路在晋中，北路在晋北，他是东南片的，靠近河南、山东，所以并没有说法说上党梆子是从南路中路北路发展起来的，它反倒和河南山东那边的艺术更接近。

的确，正是因为上党梆子的原生性强，在四大梆子里，它不像其他三个剧种那样相互作用，而是更主动向外传播和推广。它向省外蔓延，曾在一段时间中占领着外省的一方舞台，其中最明显的是山东"枣梆"与河北"西调"。

枣梆在山东最初叫傰（zhǎo）梆，"傰"字是一个拼造出来的新字，左边一个单人旁，右边分上下结构，上面是山，下面是西，连起来也就是"山西人"三字拼成的一个新造字。山东人编造这个字就是指这个剧种最早是山西人唱的梆子，由山西上党梆子传入山东后，受到当地语言的影响，发生变化而形成的。那个字表达"本地的山西梆子"这层意思，后来因为所用的乐器里有一件主要乐器，是用枣木做成的梆子，正好"枣傰"谐音，才改成枣子的枣，叫了"枣梆"。你要去找出上党梆子的《**徐策跑城**》和枣梆的《**徐策跑城**》来对比着听一听，就一定能抓到其中相似的艺术神韵。

传到山东的山西上党梆子叫"枣梆"，传到河北，它的名字又变了，叫"西调"。上党梆子是怎么传过去的，和一个河北的范姓商人有关。

清咸丰三年，曲周县四寨村的商人范某在山西做生意，他非常喜欢戏剧，在山西看中了上党梆子戏班中的一个男旦演员。范老板就将整个戏班买回河北，还招这个男旦做女婿。这个商人去世后，由他的女婿掌班演出，当时班内仍然全是当年被买过来了山西艺人。上党梆子开始被冀南人所认识，并产生了一定的影响。

后来光绪年间那场"丁戊奇荒"中，上党也遭受大旱，在山西潞安也就是今天

的长治有一个“三义班”，经路城、黎城、涉县沿途演出到达河北永年。因为路途较远，有些艺人不愿背井离乡，中途离去，到永年时仅剩了二十余人。他们便留在了河北，开枝散叶，带起了学生。由于新收徒弟均为河北人，在长期演出过程中，不断受冀南方言及河北剧种的影响，逐渐偏离了上党梆子的风格，各方面都发生了变化。唯独没变的，是保存了一些唱念的传统，另外还有西调的一百多出传统剧目，都是由上党梆子承袭而来。这是上党梆子传入外乡的第二例。

在太行山、太岳山、中条山中间围出的那块盆地，便是上党地区。从古至今，这里被冠以太多的名目：兵家必争之地，山水雄奇之境，诗书礼仪之乡，戏曲乐户之所，华夏文明的最早发祥地等等。当我们一旦把魅力十足、影响深远的上党梆子被放回到这片土地去观看时，它不过成了这个蕴藏着历史、饱含着文化的地方给予外界和世人最微薄的一份礼物。



（本篇广播节目链接）

海陆丰戏曲文化专题系列

“五条人”的忆乡与回乡　正字戏

在我国的南方，很多人都知道“天上雷公，地下海陆丰”这句话，“海陆丰”说的是广东省汕尾市的全部辖区，包括了陆丰市、汕城区、陆河县和海丰县等。说海陆丰时，当地人和外乡人都会用到刚才那句话，它让我们隐约感到这个地方坚韧而彪悍的民风，仿佛孕育着躁动的期待，积淀变革的渴望，一派蓄势待发的样子。然而海陆丰又是一个极具情怀的地方，它在广东最沿海的地区，如果把中国的陆地比作一个水池，海陆丰已经处在边沿。恰是这个边沿的位置，让许多中原文明在不断向外推波助澜中层层堆积在这里，海陆丰也因此成了文化生态多样复杂的地带。古老与现代、夸张与含蓄、豪放与内敛纵横交错地集合在这里。就戏曲而言，这里有着传承几百年的正字戏、白字戏和西秦戏。那么下面，我们就将为您带来海陆丰地方戏曲的系列，为您一一讲述这三个剧种的故事，带您走进一个色彩瑰丽、姿态万千的海陆丰。

小贴士

正字戏，原称正音戏，流行于广东海丰、陆丰、潮汕和闽南、台湾等地。当地称官话为“正音”或“正字”，因此该剧种因为唱腔语言用官话而得名“正字戏”。它是一个多声腔的古老剧种，唱腔系统复杂，主要包括了掺杂弋阳腔、四平腔、青阳腔的正音曲，以及昆腔、杂曲、小调等，其中，正音曲是它的主要声腔。正字戏形成于明宣德年间，是元明南戏的一支，约有五百多年的历史，传统剧目分文戏和武戏两类。新中国成立后，整理改编的剧目中《槐荫别》《百花赠剑》《古城会》《张飞归家》影响较大。

2015年2月21日，五条人乐队照例回到海丰，在一个广场搭个棚，举办“回到海丰”音乐会。从2008年乐队出道一直到现在，这个传统没有断过。

海丰是乐队两位主唱阿茂和仁科的老家。他们唱着海丰话，弹着吉他和手风琴，有时候怪声怪调，有时候爆裂嘶吼，那一首又一首名字略显光怪陆离的歌，使他们一路成了独立音乐圈一个生猛鲜活的传说。

几年下来，春节看“五条人”已经成为县城不少年轻人的固定节目，他们呼朋唤友如约而至，也有的心照不宣，制造了一场场偶遇。许久未见的老同学老朋友一边听歌一边聊天是再正常不过的。“五条人”的亲戚们扶老携幼也成了经典的画面。

五条人的音乐很难归类。民谣？朋克？摇滚？都是，或许又都不是。他们的第一张专辑叫《县城记》，里面的许多歌如今会引得台下跟着一起大合唱，对于主创来说，这里面的歌也是对他们内心中故乡印象的最初呈现。海丰乡土，才是这个乐队的底色。

而海丰乡土中，“戏”也许是最现眼、最贴切、最无法回避的一部分。



“五条人”乐队2016回到海丰音乐会海报

早在明代嘉靖年间，海陆丰地区的一本叫作《碣石卫志》的地方志里头就记载着这样一段话："吾邑沿海居民，除渔之外，其祖籍俱来自闽南，其习俗喜好亦传自闽南……春歌社舞，迎神赛会，演戏酬神，皆其习俗也。"也就是说在海丰县，大多数村镇讲福佬话，也就是闽南语的一种，少数山区讲客家话。地方习俗有不少从闽南传过来，最晚在明代，演戏就是这里的习俗之一。

说起来也真有些奇怪，海丰这样一个小小的县城，民间文艺种类很多，譬如：舞"虎狮"、渔歌、白字戏、正字戏和西秦戏。

海丰的孩子们从小都看戏，因为演戏放在以前是社会生活的一部分，五条人对于演戏是有记忆的。几经周折，我们找到了五条人主唱阿茂的哥哥大茂[①]，他陆陆续续给我们回忆了在海丰看戏的故事。

> 大茂：海丰县的陶河镇，据老人说，先民在此制陶为生，河流横过大半个镇子，所以叫陶河。我家乡陶塘八社，从太公的太公之前开始，在每年的中秋、秋收后，都会在乡里的戏台上搭好戏棚，请来本地著名戏班来唱戏，感谢神明保佑，乡民也趁机休息、聚友娱乐。
>
> 唱戏的前几天，每户均要在戏台前的空地占个好位子，戏每夜要唱到天微微亮，上半夜演武戏、下半夜演文戏，俗称"半夜反"。小孩子爱看挥枪弄刀的武戏，当然更爱戏台边小吃档的云吞、海鲜粥。总爱在催人看戏的锣鼓声中溜到戏台后头，爬上围墙看演员化妆，赶也不走。
>
> 文戏《**掷钗**》开演时，小孩子们或已回家，或早已睡在看得津津有味的老人身边，任由悲切的戏声也吵不醒。第二天中午，则会趁戏班休息，戏台无人，胆大的小孩溜上戏台，寻到一双忘了锁的长靴，穿到脚下到前台，学着昨晚戏台上才子佳人、王侯将相的样子比划起来，鞋大脚细，扑通摔倒，引来台下一片笑声。回到家中继续拿床单裹在身上，在那儿比划，免不了父母一顿训斥。

五条人乐队的歌《**收冬**》中有这样的歌词：收起冬，做几出戏来谢神明，第一出做浸谷，第二出做插秧，第三出做赶鸟，第四出做割稻，第五出做晒谷，做完戏棚请

---

① 胡茂帆，广州市南沙榄核第二中学历史老师，广东海陆丰戏曲与民间音乐爱好者。

莫拆,给阮来唱歌……

阿茂唱的差不多就是大茂说的。

> 大茂:我们海陆丰有一种"太平清醮"的仪式。每当更隆重的醮戏开始,就会在起醮时全乡斋戒七天。醮戏也称建醮,"醮"的原意是祭,是道教的传统仪式,陶塘八社的醮戏是连续三年起醮,接着停醮三年,起醮前除了斋戒,还会在戏棚上用纸来雕龙画栋。斋戒的最后一天是摆幽,摆幽场内当晚不准说话,更不能叫别人的名字。凌晨会以一场叫"鬼抢菇"的狂欢结束,"鬼抢菇"就是鬼抢东西的意思。我觉得这个就是一种狂欢,因为之前斋戒七天,所以最后一天要狂欢。以前,镇政府以封建迷信为由,阻挠这种民间宗教信仰和农人的精神维系的习俗顺利进行,最近稍好。今年刚好是起醮第二年,在农历的十一月份,欢迎大家来做客!

太平清醮是海陆丰地区最重要的宗教祭祀民俗活动。五条人的老家陶河镇陶塘八社那天有大事。"太平清醮"每十二年一次,一次做三年,这一次正好是第二年。太平清醮供奉的主神是道教的三官大帝,天官地官水官,除了神仙,要祭祀的自然还有自己家的历代祖先,以及需要额外打点的孤魂野鬼。祭神、祭祖、祭鬼,然后娱神、娱人、道士作法、戏班唱戏、集体游庄、流水席。

在那儿的两天,对五条人来说,是家族的祭祀,是重温他们音乐与生活的根源——他们说,他们马上就要出版的最新专辑中就有直接来自这太平清醮的音乐元素。

与道教关系最割舍不清的应该数正字戏,比如八卦的"两圆"图案是道教的标志;而正字戏的戏箱和枪刀白桶大多刷上这种"两圆"图案,现在海陆丰众多的业余剧团仍照传统刷上。奇怪的是,连项羽、杨继业、章邯等角色的额头也勾上这一图案。

新中国成立前,正字戏每到一地演出,日间首先开台的"祭煞"所用的铁叉、草席、雄鸡血、五谷、盐米等东西,与当地道家安龙谢土所用的东西完全相同。道教讲究的"金、木、水、火、土"术语,也就是正字戏"洗叉"时用作驱煞的咒语。还有正字戏在"大棚脚"演戏,每天上午演出前所打的所谓"报鼓"(打三次),要打"三十六天罡,七十二地煞",凑成一百零八。这些现象及其表现形式,都暗示着它和道教

的关系。

在今年五条人的回到海陆丰演唱会上，有一首歌叫《像将军那样喝酒》。唱到一半，一个演员穿着戏台上将军的戏服，举着啤酒醉醺醺地跑上舞台，和台下热烈互动。今年的台也干脆直接就做成了戏台，舞台背景是一只猛虎，这是传统西秦戏的“守旧”。

穿戏服、喝啤酒、唱着歌，再混搭着戏，也许这是五条人触摸故乡气息、汲取灵感和养分的办法。看着乱糟糟的混搭，透着海陆丰特有的宽容与感性，恰恰和这片土地包罗万象的气质息息相通。

就像正字戏，说起来在这儿唱了五百年，其实早先也是个混搭。

如果听过正字戏里头的**正音曲片段**，就会感觉到它的弦外之音弥漫着一种古朴的类似昆腔的东西。其实这是它历史的层积，也是它混搭的印记。正字戏最初是从闽南传过来的，原先是个用中州韵以唱昆腔为主的剧种。

明代中叶，流传于安徽的弋阳腔，受到了昆山腔等的影响，进一步发生了变化。大量移植昆腔剧目，改调而歌，为了使深奥典雅的昆曲曲文通俗化，还发展了解析曲文的滚唱滚白，出现了青阳、池州、徽州、太平等等声腔。又因它们常与昆曲合班，所以统称为“徽池雅调”或“时调青昆”，后来又通称为“四平班”。徽池雅调很早便流行于福建、粤东而代替了原来弋阳腔的地位。

徽池雅调传入福建以后，很快便流入广东。正音戏比起纯粹的昆班来，由于徽调戏曲的内容更加接近普通百姓的生活，曲文通俗易懂。特别是有了滚唱、滚白，更容易被人们接受。加上它深厚丰富的艺术传统，形式也比昆曲灵活自由，真正是做到了雅俗共赏，所以能在闽南粤东广泛流行，长期扎根下来。

大茂：正字戏比较深厚，而且出了很多名伶，在我们这是大戏。对白字戏、西秦戏都有影响。除非有皮影戏班在，否则都看着正字戏班。几个班社同场斗戏，也是看正字戏的戏班，正字戏不开演，其他戏就不敢开鼓。正字戏传统吹打牌子在我们这儿红白喜事也经常会用到，正字戏的乐手整体水平在我们这里应是最高的。

也许和纯粹说本地方言的白字戏比起来，正字戏还是一个外来的剧种，相对

严肃一些，距离感强一些。但是它仍然以深厚的传统，在海陆丰地区被人们认作大戏。它数以百计的曲牌成了海陆丰民间音乐的养分，用在生活中，也滋养着其他艺术。

> 大茂：每年小镇上的红白事、社戏、舞狮诸事，都让“古首”，也就是大唢呐，还有大锣、大鼓、扬琴来吹打。这些乐器特别是古首是海丰民间音乐的灵魂，最近的几年我才意识到这些声音的可贵，它已经很早植入我的骨髓……这是我在听了很多世界民间音乐之后才幡然醒悟的。
>
> 小镇上的伙伴各散西东，他们在深圳、上海，或移民香港。过年也很难见到。而在清明节时却可以在鞭炮声不断的山上碰到，熟悉的面孔和声音奇迹般出现，彼此想起很多旧事。嘿嘿，看来祖先还是会显灵的嘛。

祖先是会显灵的，海陆丰的水土像磁场一样，吸引着所有出去的人在一些特定的时候回来，包括四散的小伙伴，还有五条人乐队。他们回来是怀念，是交流，更是感悟。海陆丰的水土里包含着声音的记忆，那些语言、那些唱腔、那些乐器，以及那些声音的片段夹杂着故乡的气息，会成为他们取之不尽用之不竭的源泉。



（本篇广播节目链接）

海陆丰戏曲文化专题系列

谢宇、彭湃、马思聪 白字戏

广东省海陆丰其实并非一个行政区域的名字，而源自一个被当地人认同的人文区划。通常来说人文区域的划分受制于自然地理局限，群山阻隔、大河交汇之处，往往也就是人文风情的分界所在。然而“海陆丰”地区并不是如此。不论是陆路还是海路，“海陆丰”的交通都很顺达。这样一来，外来文化似乎很容易就能进入这里随即影响这里的本土文化。有趣的是“海陆丰”不但没有被同化，相反还以村社区县为单位自行划出了一条与周边地区的文化分界线，形成了今天的“海陆丰”。这一切的关键都在于“人”。依靠人的气质和风格，“海陆丰”才有了它的边界。那么今天，我们就来聚焦曾经和如今生活在这里的人们。



小贴士

白字戏，流行于广东省海陆丰地区的汉族戏曲剧种之一。白字戏是由元末明初从闽南流入粤东的南戏结合了当地方言、民间艺术形成的戏剧。海陆丰地区称中州官话为“正字”，称本地方言为“白字”，因此，这种以方言演唱的戏称为白字戏。又因为唱曲中多用“啊咿嗳”衬词来拉腔，故俗称为“啊咿嗳”。早年白字戏如与正字戏同地演出，正字戏必居正棚，白字戏居偏棚；如同台演出，则正字戏在前半夜，白字戏在后半夜；民间并有“正字母生白字仔”的谚语。它与梨园戏、潮剧在剧目、唱腔、语言上有颇多相似之处，由于以方言演唱为主，在民间白字戏比正字戏流传更广，更受普通百姓的欢迎。

1921年，一个意气风发的年轻人从日本留学归来，回到了故乡——广东省海丰县城郊桥东社。他生在这里长在这里，去日本之前就读于这里的海丰第一高等小学、海丰中学、广州广府中学。离家四年，家里人得到了少爷回乡的消息无不欢天喜地，族中长辈想到子嗣留洋归来，学业有成，前程似锦，本也是件顺心又光彩的事情。然而家里人万万没有想到，他们迎接回来的是一个家族的逆子。

他东渡日本求学，为的是寻求真理。当他就读于早稻田大学政治经济科时，就学习了《共产党宣言》《社会主义问题研究》等书刊。他认为他寻到了真理，所以才回来了。一到广州就加入社会主义青年团，发起组织"社会主义研究社""劳动者同情会"等等。

热火朝天地实现着自己对真理的实践，他与此同时毫无余地地背叛了自己的家庭。家里的长辈痛心疾首，哀哭"祖上无德"；同辈也对他恨之入骨，甚至想杀之而后快。为怕他"败家"，家中兄弟分产自立。

分了家，他更一心投身革命运动了。他分到的财产都为革命作了贡献，他家老屋东侧那间叫"得趣书室"的书房，成了中共海陆丰特别支部的所在地。当年周恩来和东征军的苏联军事顾问都曾在那里住宿和工作。"海丰总农会"也在那里成立。庆祝成立的当天，他把自己分得的田契亲自送给佃户，佃户不敢要，他就支起火盆，将几十万张田契和租簿全部烧毁，熊熊的火焰和黑烟是海丰农民运动和革命斗争的历史见证。

做这些事的人便是彭湃，他是大地主的儿子彭湃，也是中共早期重要领导人、杰出的农民领袖彭湃。33岁时因叛徒出卖在上海被捕遇害。他短暂的一生就像那焚烧田契的烈火一般，也像他的名字一般，坚定、信念满满、激情澎湃。

直至如今，当年的"农民运动大王""彭菩萨"在这所县城的地位仍然是毋庸置疑的，海丰最好的医院是彭湃医院，最好的中学叫彭湃中学，他的故居被称作"白宫"，是后来复原的西洋式建筑、免费入场的红色教育基地。而对彭湃其人其事，无论是官方与民间，都有着更当代的解释：在接近海丰的高速路上，有"彭湃故里，商机澎湃"的巨大路牌，极有想象力地招商引资；在海丰的中学生中，正流传着一首本地方言歌谣"彭阿湃"，"年轻的彭湃，将家里的田契全都烧光了，那些农民，被吓得嘴大大，啊啊啊……年轻的彭湃，在上海被我们抓了，被剥了几层皮，那些上海的大官笑得嘴大大，哈哈哈……"这些歌谣被唱进了五条人的那首叫《**彭阿湃**》的歌曲里。

据说当年在彭湃同志的领导下，1925 年海陆丰地区还成立过梨园工会，他以白字戏的形式写过一曲“咚咚咚，**田仔骂田公**”，影响极广，妇孺皆知。后来还编演了一出反封建压迫的大型白字戏《彭素娥》，如今会唱的人就不多了。不管是前头百姓唱的白字戏，还是后来五条人唱的歌，彭湃，是这里抹不掉的痕迹。

彭湃离开海陆丰去日本留学那年，海丰县幼石街上的一座深宅大院里，马家的第五个儿子出生了。父亲马育杭同广东的风云人物陈炯明是总角之交，后来当上了广东省的财政厅长，这才得以维持九个儿女、一大家人的生活。父亲给这个孩子取名马思聪。

马思聪的父母都不懂音乐，但海陆丰的地方戏尤其是白字戏深深地影响着童年的马思聪。1923 年，11 岁的马思聪终于实现了他的梦想，随大哥来到法国，进入巴黎音乐学院学习小提琴，开始了他的音乐生涯。六年后，遭遇家庭突然变故的马思聪被迫回国，在香港、广州、上海等地演出，被誉为“音乐神童”。带着这个名声，一年后他得到广东省的官费资助再次赴法国，这次是学习作曲。一位近代史上演奏、理论和创作的音乐全才冉冉升起。

再度回国后，他担任中国第一所现代“私立音乐学院”院长。此后辗转各地，担任音乐艺术院校的要职，成为了中国近代音乐事业的开拓者。

1950 年后马思聪任中央音乐学院首任院长，并兼任中国音乐家协会副主席。那时马思聪还是中南海的常客。一次，周恩来把时任外交部长的陈毅拉到马思聪身边，打趣道：陈老总，我们三个人都是法国留学生，人家马思聪就学到了东西，而我们俩就没学到。就是这样一位一路走来一帆风顺的人，做梦也没有想到前路有一场浩劫，这场浩劫使他远离故乡，再也没有回来。

1967 年，不堪忍受折磨的马思聪，在家人亲戚的帮助下从香港奔赴美国。在那里过着深居简出的生活。到八十年代，尽管马思聪一直都有回国的心愿，但几次都因为各种原因没有促成他回国。直至 1987 年，76 岁的马思聪病逝在手术台上。

回顾马思聪的一生，那首叫《**思乡曲**》的曲子仿佛回响耳畔，马思聪在海外的每场演出前都要拉这支自己创作的曲子。他曾万分感慨地描述自己的心境说，19 年啊！背井离乡，有如苏武牧羊。

2013 年，一出叫《**龙宫奇缘**》的白字戏在海丰上演。这出戏是许多部门协同海

丰县白字戏剧团联手打造的新戏，改编自马思聪先生晚年在海外创作的芭蕾舞剧《晚霞》。这出戏中有一段“月夜思乡”的唱词是这样的：“一轮明月照海疆，月儿圆时愁更长，心沉海底，离乡背井，遥望故乡人断肠”——游子的思念，缠绵悱恻。

这出戏的策划人马之庸是马思聪先生的侄女，她说，《晚霞》是马先生晚年的力作，他从 1970 年构思至 1979 年完成，实际创作 50 个月，是他精心制作的精品。这个舞剧寄托了马先生对祖国、故乡和亲人的热爱和眷恋。

像所有的海丰人一样，马思聪喜欢白字戏。他以演奏家身份回国的那年曾抽空回家乡专程为了听白字戏。第二次回国开始教学时，还是不忘偕夫人和学生回海丰采风，请了白字戏老艺人拉白字调听，自己以白字调创作了《钢琴弦乐五重奏》。

马之庸女士后来说：“用马先生喜爱的白字戏来演绎《晚霞》，又有唱腔，又有音乐，能更好诠释马先生对角色的创造，传达马先生的思乡之情；我想马先生会喜欢的。”

我们仍然在海陆丰地区，说说这里的人。前面已经说了两位，彭湃和马思聪。通过他们来感受海丰的人可能是最便捷的途径。其实除了他们，还有许多普通人生活在海陆丰，从事着各行各业，却都与白字戏结缘深厚。

少年谢宇，高个子，右耳一枚闪闪的耳钉，学做麒麟狮已经十年了。

海丰当地的麒麟狮与醒狮造型不同，更像传说中的独角兽，威武雄壮，狮背很长，又称“虫狮”，更有一种古朴之味。谢宇说制作麒麟狮工艺繁杂，需时十到二十天，完全一人手工完成。

他最新的一单是为自己的老家梅陇镇谢厝的狮队所做。谢宇说他很喜欢来谢厝祠堂里坐坐，聊聊天。旁边坐了几个比他还小的少年，全村的狮队人少时三四十人，人多时九十多人，大多都是这些少年人组成。他们练拳脚，舞狮子，对于传统一点都不陌生，还兴味盎然。谢宇就是在这一年一年的耳濡目染里，舞狮子，做狮子，做鼓手，现在还带了一拨小兄弟一起玩。

艺无止境，他说“研究三十年五十年都看不到顶”。谢宇今年要报考美术学院，对于这个选择，他解释说，对他来讲是有一个机会可以更多熟悉各种材料，为他的麒麟狮艺服务。

他是本地最年轻的麒麟狮艺人，现在琢磨的是怎么开发出麒麟狮的各种系列

产品，让这门技艺发扬光大。谢宇说，他的好友迷恋戏曲，在县城剧团学戏数年，海丰独有的正字戏、白字戏、西秦戏的演员里都有他的同龄伙伴。他们也大多和谢宇一个想法：很多东西“研究三十年五十年都看不到顶”。

还有一位叫吕匹的老人，在 80 高龄之时奔走在海陆丰民间，将正字戏、白字戏和西秦戏，还有皮影戏、渔歌剧、钱鼓舞等等的资料分藏在十多个橱柜、书架上，在老伴的协作下，经过几年时间，因陋就简在自家老宅——“默庐”上建成了“戏曲文化资料馆”，他的执着在当地出了名，人们给他起了个外号叫“傻人”。

当然还有五条人乐队仁科和阿茂童年时的一位老师，他们有一首叫《**绿苍苍**》的歌改编自海丰渔歌的名字。他们说这首歌是中学老师教的，老师叫罗世策，除了渔歌，他还教学生学唱海丰白字戏唱段……

也许此刻你开始模糊了五条人、麒麟狮艺人、中学老师、执着的戏曲守卫者、马思聪以及彭湃之间的界限。他们有一个共同的名字叫海丰人。他们还有一个共同的爱好是白字戏。不管他们做着什么，海陆丰人的秉性借着他们的戏曲传递出来，在一代代当地人中间，戏曲成了他们精神的慰藉，也成为他们闯荡各行各业的底气。



（本篇广播节目链接）

海陆丰戏曲文化专题系列

尚武之风　西秦戏

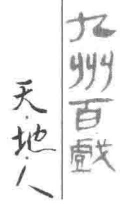
应该说，海陆丰的戏剧之所以有生命力，就在于这里的几个剧种都充分融入了当地人们的生活中，并通过民俗仪式和传统活动具体地呈现在各个可被感知的文化侧面。其实不仅如此，那里的戏剧还留下了海陆丰文化成型的历史痕迹。这些纵向历史层积加上了横向的文化关联，才使得海陆丰的文化特色如此扎实。西秦戏就是海陆丰的又一戏剧文化遗产。



小贴士

西秦戏，植根于海陆丰，流行于粤东、闽南、台北、广州、香港及东南亚的戏曲剧种。相传西秦戏自明末由中原流入海陆丰以后，与地方民间艺术结合，至清初逐渐出离本腔而自立门户，形成了别具风格的剧种。西秦戏唱腔为齐言对偶句的板式变化体，语言用官话，剧目有千余出，文戏称曲戏、武戏称提纲戏。西秦戏曲调有正线、西皮、二簧、小调四类。正线是西秦戏的主要声腔，又分二番、平板和梆子三种。从唱腔上看，西秦戏与秦腔、徽剧、汉调二黄均有渊源。因此，西秦戏是一个融合了古秦腔和海陆丰文化的剧种，呈现出多元风格的特点。





每天到了夜晚，海陆丰许多县城的古老祠堂里便会传出“呵呵哼哈”的练拳声，大老远都可以听到。灯火之下，全村青年挤在祠堂门口的禾町上，集体学拳，相互切磋，全民练武的壮观场景，在这里延续了很多年。族长们会同青年人说，后生人一定要好好练习，不要偷懒，而且要记住一点，练习武术不是为了欺负别人，而是为了保护自己和家人、族人不受外人和歹人欺负。

中国武术有南北之分，所谓“南拳北腿”，便是对南北武术道行最精简的概括。南派善于拳术，武功源自少林武艺，主要发祥地在福建闽南。仿佛是墙内开花墙外香，广东成了武术的热土。这里武馆林立，流派纷呈，名家辈出。在广东，最主要的五大名拳是“洪、刘、蔡、李、莫”，其中的“莫”是说莫家拳，它的创始人便是海丰的莫遮蛟。

一个地方能出一位武术名门已经非常不容易了，而实际上，海陆丰不仅有莫家拳，还有陈鸿鼎的“圆山拳”、陈南枝的“南枝拳”、王妈起的“溪山角拳”等等。能够生出那么多拳术流派，也许和流传至今的海陆丰习武风俗有很大关系。而且在海陆丰，开宗立派往往以姓氏为单位，再佐以地域，这样就形成一地一姓以一种武术闻名四乡八里的景象。比如，某村某姓以拳术出名；某村某姓则以腿脚扬名；还有的某村某姓以棍术或刀法闻名。

据传那位莫家拳的掌门人曾经和海丰可塘罗山村庄厝乡的郭转、下榻村的王铁手、东冲镇石周村的王绍良等八人先后到福建南少林寺拜至善禅师为师，入列少林俗家弟子。他们八位学成后奉师命下山，回故乡开设拳馆，广收弟子。这件事发生在清朝乾隆初年。

因此，海陆丰的习武之风由来已久，至少已经经历了三百多年。

“乡乡现棍棒影；村村闻拳脚声”是海陆丰的一道景观。西秦戏管武戏叫提纲戏，主要的看点不在听唱，而在武功。西秦戏里几乎所有的武戏都留下了南派武功的痕迹。甚至可以说，武戏是武功在台上的展现，也是海丰人尚武精神在舞台上的挥洒。

习武的爱好，使得海陆丰人表现出一种坚毅、果敢、敢闯敢拼的特性，那么这里的人们为什么会这么盛行习武呢？

明清时期，海陆丰碣石镇被设立为“卫城”。所谓的“卫城”，就是一种军事组织，有些类似于今天的地方军区。海陆丰地处粤东沿海要塞，是连通闽、台、粤、港

的重要节点，历来是粤东战略要地。在这里建立军区就可以指挥驻扎在这里的近10个驻防军队。这里便捷的交通和重要的地理位置，也使得海陆丰屡受倭寇、海盗的侵袭，这就逼使当地民众必须习武自卫。

在这里，如果哪一家哪一姓不好好练武，仿佛就随时可能面临家族落魄的境地。残酷的现实迫使旧时的海陆丰民众不得不苦练武术，而且是以血缘关系为纽带，组织起来一起练。也许最初的全民练武，是被地理和环境催促而成是的一种生存需要。

有一个不易被外人发现的变化，曾经出现在西秦戏中。那就是西秦戏的武戏如今全用南派武功，但在早期的西秦戏中，所有的武戏均为北派武功。为什么有这样的转变？海陆丰人学习武术也经历过这样的转变吗？

翻看这里的历史，我们突然发现，就在这武功流派的南北变异中，在嗜好习武的海丰人中，暗藏着几百年前西秦戏和秦腔、北方人和南方人、南北武术与海陆丰移民史这多条源流的一处交汇。

明朝天启七年，也就是公元1627年，陕西澄城县爆发了农民暴动，由此正式拉开了明末农民反明抗清武装战争的序幕。一时间，有如星火燎原，仅仅几年时间，陕西府谷王嘉胤、汉南王大梁、安塞高迎祥等农民武装纷纷揭竿而起。那时，张献忠在米脂举事，李自成投入了高迎祥军中。

陕西农民暴动后不久，当时的中国进入了十分焦灼的东征西战，狼烟四起。大浪淘沙一般，张献忠和李自成两支部队脱颖而出，成了惺惺相惜的盟友。他们相互支援，一路进退，征战近二十五年。

李自成和张献忠有个共同的爱好，那就是看戏。他们当年的部队中都有随军戏班，时常演出。据说张献忠脸上的刀疤就是半夜在营中看戏，被敌军偷袭时留下的。李自成更是不必说，他出身米脂的一个乐户家庭，从小就喜欢听戏。军中养着好几组戏班。他们听的戏叫“秦腔”。

秦腔在那会儿叫“乱弹”，也叫“西秦腔”，因为西秦是外省人对陕西的惯称，李自成和张献忠手下的部将绝大多数是西秦人，这些人都偏爱这种腔。他们又都在军中谋职，所以一度还将西秦腔等同于“军乐”。

不管名称怎么变，“秦腔”随着军队走遍了大江南北，军队所到之处都有人留守驻防，就这样把秦腔带到了全国各地。

明末清初的这场农民起义以失败告终，两位首领的许多旧部都流亡在外，没

有回到陕西。这其中大致分成了两路，一路在西面深入云贵川等地，还有一路顺两湖进入两广，最远抵达了海陆丰。这个原先就非常重要的海防阵地、军事要塞，引来了一批军人，这也许也是至今海陆丰人尚武基因的组成部分吧。

这里有个有趣的现象值得注意：传到海陆丰的“西秦腔”保留了西秦戏的名字，保留了原先的大量剧目，甚至保留了最初军队中使用的演唱语言，使得如今的海陆丰西秦戏成了古老西秦腔的活化石，而不像大多其他地方那样，消化掉了西秦腔的内容，这又是为什么呢？

西秦戏如今被公认为西秦腔最古老的遗存，甚至如今的陕西秦腔剧团到了广州海陆丰，都啧啧惊叹西秦戏里很多唱腔和表演在如今的秦腔里看不到了，他们以为老秦腔已经断了根，没想到在海陆丰寻到了根。

广东粤剧的演员听过西秦戏，也连声称奇，说早先西秦腔给粤剧带来的营养在如今的粤剧里都已经流失了，但在海陆丰的西秦戏里还十分充沛。

海陆丰是如何做到的呢？这也许还得回到那场战争。明末清初的连年征战带动了人口的迁移，海陆丰虽然地处汕尾，属于广东地界，然而这里的移民除了军人以外，大多是自福建闽南经海路来到这里的。所以这里的语言极其混杂，福佬话、客家话、军话相互串联；这里的人口来源也极其多元，陕西人、闽南人、潮汕人、客家人共同生存。海陆丰是一个熔炉，可以接纳八方，相互影响的同时也需要相互区别。这可能是杂居之地人们不忘先祖的一种方式，语言如此，生活如此，戏曲便也如此。

为了生存，他们又要相互借鉴，所以西秦戏操着当年的官话，却改良了武戏的演法，从正字戏、白字戏里吸到了许多营养。这种夹缝中求生存，不断妥协和不断对抗，成就了这里的人和这里的戏。

海陆丰，是一个几乎没有原住民的地方，因为一段历史突然涌进了一大批各种各样的人，于是他们在这里适应着环境，同时又创造着历史。这么多年的不断锤炼，打磨出了海陆丰人的独特气质。使这些来自四面八方的人拥有了一个共同的名字：海陆丰。

至此，我们又想起那句话，叫作“天上雷公，地下海陆丰”。

海陆丰人的心目中“雷公神”是宣扬善德、除弃恶行的扬善制恶之神。在“雷

公神”扬善抑恶的精神指导下，海陆丰人雷厉风行、正直刚强、于人于国公正、敢为天下先，就在这种力量的推动下，海陆丰出了彭湃，发起中国第一次农民运动，产生了革命圣地——红场、红宫；因为对雷公的崇拜，对善之大道的认同，海陆丰有世界唯一的一座集佛、道、儒、基督教于一身的碣石玄武山“元山寺”，有五方杂处的人口样态，有风格各异又形神兼备的竹马戏、舞麒麟狮、钱鼓舞，还有正字戏、白字戏和西秦戏。

海陆丰，是一个可以触摸到“过往”的地方。历史的层积如同岩层一般清晰，在这里可以找到过去的痕迹。从古代到如今，海陆丰留给我们的远不止是那三个剧种，也不止那些人文景观和历史故事，它留下的是一种难能可贵的精神：积极，但不激进；热情，但不疯狂；退让，但不迷失；保守，但不陈旧。在罅隙中得自在，海陆丰，是一个不拒人以千里之外、有滋味、亦有深度的地方。


（本篇广播节目链接）

地利篇

满城回声

也许因为疆土广袤、山水连绵，我们不会忘记中华文明中的农耕与游牧，也许因为道家的出世精神和儒家的入世伦理，我们有的更喜于寄情山水、有的更乐于施才庙堂，可我们是否总有一种错觉，那就是一不小心便忽略了在山水与庙堂之间，那芸芸众生的市井平常？城市，其实寄托着中国人自古便有的、对于便捷与热闹生活的淳朴向往。城市的多元与复杂、相似与相悖，也正记录了历朝历代中国百姓物质与精神生活的点点滴滴，城市的声音，也因此带有特殊的气韵与记忆。商业气息也好，市井滋味也罢，一座又一座风格各异的新旧城池中，总有那最具代表的声音描摹着关于城市的记忆。真巧，有些城市的声音里竟满满的都是戏曲，我们择取一二，漫步其中，且听『满城回声』。

甬剧“双城记”　甬剧

作为甬剧的发源地和发祥地，宁波和上海这两大城市，在甬剧历史上都有着举足轻重的地位。从最初的“田头山歌”发展到三大悲剧享誉全国，再到今天的《典妻》和天下第一团，甬剧在这两座城市都走过了非同寻常的发展道路，谱写了一部甬剧“双城记”。



小贴士

甬剧，又叫宁波滩簧，早期称为“串客”，发源于浙江宁波地区，主要流行于浙江东部和上海市。甬剧的产生和发展受到了宁波地区的田头山歌、马灯调、乱弹以及其他滩簧声腔的综合影响，之后经历了宁波滩簧、四明文戏、改良甬剧、新甬剧等几个历史发展阶段，每个阶段都与上海这座城市有密不可分的关联。在几度沉浮中，甬剧逐渐扩大了剧目题材，不仅搬演传统清装戏、民间小戏，也演出西装旗袍戏、新编现代戏；同时，唱腔和曲调也得到了不断的丰富与发展，最终蜕变成当代甬剧，并受到浙江、上海等地广大群众的普遍欢迎和喜爱。

上海的老西门地块，原南市区的人民路和中华路附近，几座现代化的大楼之间，保存着一座老旧的牌楼，牌楼上刻着“四明公所”四个大字。这个牌楼的背后

本来有近三十亩土地，建有二十多间砖木结构的房屋。这是在上海经商的宁波人集体出资修建的，这个地方原来叫宁波旅沪同乡会，也可以叫宁波会馆。建造会馆和牌楼的时间是1797年，当时的上海还没有开埠。

到了清代道光二十三年，也就是1843年，上海又迎来了一波宁波人移民的高峰，他们从事各种手工业、服务业与商业贸易，并一代代生活下来。宁波人，就这样逐渐地成为了上海市民的一个主要成分。

一直到今天，2000年左右的统计数据显示，每三个老上海人当中就有一个是宁波人，整个上海人群里，宁波人几乎占据了四分之一。有趣的是，如果你到了宁波，又会发现几乎所有的宁波人都能弯弯绕绕地攀到上海亲戚。人与人之间这些祖祖孙孙、亲亲眷眷的关系，可能恰恰是最朴实的因素，无形中构建起了两座城市之间密不可分的关联。

今天我们要说的甬剧，就是这种关联最生动的体现。在上海经历过大浪淘沙的剧种不计其数，但像甬剧这样，每一步的发展与变化都与上海息息相关的剧种，恐怕就不那么多了。现在，让我们游走在两座城市之间，去寻找甬剧的痕迹。

在电话的另一端，我们找到了宁波市甬剧团的团长王锦文，她是一位当代甬剧的领军人物；在上海南汇路69号，我们见到了上海的著名甬剧老艺术家，原上海堇风甬剧团演员柳中心。他们俩将带着我们去共同探访属于宁波也属于上海的甬剧。

> 柳中心：我们现在是在小东门，现在这里叫方浜中路上海老街，以前是很有名的旧货交易市场“东街”，与人民路、中华路是平行的。这里有条街叫“宝带弄”，与方浜中路是相通的。小东门原来叫“宝带门”，应该就是这个地方。当年在宁波唱“串客”的邬拾来，就是被马德芳、王章才请到这里来唱的，原来这里是法租界，有两个台叫凤凰台和白鹤台，都在茶楼里面。

柳先生所说的“串客”，就是很久以前甬剧在宁波时候的称呼。起这个名字，是因为甬剧在最开始并没有专业的演员，年轻的农民在农闲时候把田头山歌，尤其是两人对唱的山歌表演给大家看。随后木匠、裁缝、雕花匠、剃头师傅都加入进

来，由于他们都不是戏班子里的演员，只是在农闲时或者收工后客串着给大家表演，所以叫“串客”。

后来，串客中间有的会拉胡琴，有的会打鼓，表演的形式就丰富起来。他们凑成了临时的班子给大家演戏，结果他们唱得太好了，听戏看戏的人根本不让他们散去。可农民平日要劳动啊，匠人们也有各自的铺子，观众就说，你们接着唱，你们的工钱我们来出。就这样他们渐渐地变成了职业班社，但“串客”的叫法保留了下来。

王锦文：邬拾来，是在宁波演唱的串客中名气很大的一位。1880 年前后，在上海经商的马德芳、王章才看到宁波的地方戏很受欢迎，又想到上海的宁波人居多，一下看准了商机，于是把邬拾来请到了上海演出。演出的地点就是现在小东门附近的茶馆，叫凤凰台和白鹤台。

邬拾来的年代，变成职业班社的“串客班”已经比最初唱田头山歌要丰富了许多。他们吸收各种戏曲班社的养分，尤其是宁波乱弹班的演唱曲调和表演技法；而曲目也积累到了七十二个。《**三番十二郎**》就是其中比较有代表性的曲目之一，这都是在甬剧来上海之前就在宁波广为传唱的。

邬拾来他们到了上海之后，有好多批“串客班”跟随着涌入了上海，为了适应当时的演出市场，从叫法上和上海的本滩、江苏的苏滩、常州无锡的常锡滩簧靠拢，到了上海的串客们把“串客班”更名为“宁波滩簧”，这个名字就这样在上海被广泛接受了。

柳中心：我们现在到西藏南路去，淮海中路的路口，前面不远就是人民广场了，我们不往前去，就到这儿，西藏南路 58 弄，恒茂里。这个地方，58 弄的 15 号，就是当年王宝云的家，徐凤仙从宁波到上海一开始没有地方住，就借住在王宝云家里面。后来徐凤仙就在隔壁 65 弄演出，65 弄也属于恒茂里，以前里面有两个场子，一个书场和一个剧场，都叫恒雅，恒雅剧场和恒雅书场。徐凤仙就是在恒雅剧场里面演出的《**情海狂澜**》。

恒雅剧场里的《情海狂澜》是宁波滩簧又正式更名为“改良甬剧”之后的第一出戏。要说为什么又改了名字了？这个王宝云和徐凤仙是谁？我们还要回到邬拾来的时代，从那儿说起。

邬拾来的“串客班”进入上海并更名“宁波滩簧”之后，甬剧基本就在上海落脚了，这期间，在1920年的时候，从舟山、宁波到上海来了一批女演员，一般叫他们“女小旦”，这和邬拾来那会儿的全男班可大不相同。宁波滩簧有女小旦了，一时间面貌一新，声名大振。之后的十多年，甬剧还评出了四大名旦四小名旦，着实热闹了一阵。

可惜好景不长，1935年，由于上海的沪剧革新，观众一下子被吸引过去，而甬剧从女小旦走红之后就一直老戏老唱，观众突然就减少了。有的班社为了招揽观众，甚至翻出一些陈芝麻烂谷子的唱段，在演唱里夹杂进了一些低俗内容。这下又遭到了当局的管制，这对宁波滩簧在上海的处境可谓是雪上加霜。又过了两年，“八·一三”淞沪抗战爆发，这成了压死骆驼的最后一根稻草，宁波滩簧艺人们，大多难以维持生计，开始纷纷回到宁波去。

王锦文：很多回到宁波的演员就在宁波组建班社，把在上海演的戏带回来，像筱金兰、朱芝云他们到了宁波就培养人才，培养学生。宁波当时有两个班子，一个是胡阿才的“全家福”班，这个班子戏多、人才多、老先生多；另一个是张家虎班，这个班的特点是扮相好，行头挺括，唱得好。

也有不回去的，比如四大名旦之一的金翠香，还有就是那个叫王宝云的人。他是个“清客”，这是对宁波滩簧里演小生行当演员的称呼，和其他宁波滩簧艺人一样的是，他当时也面临着宁波滩簧每况愈下、观众流失的窘境，但和他们不一样的是，他始终在思考着如何改革甬剧。

王宝云在当时炙手可热的文明戏导演，也就是话剧导演的帮助下，从宁波滩簧的题材开始，到布景、灯光、舞美、服装、道具等等一一作了大刀阔斧的改革。初见成效时，他把宁波滩簧的名称改成了“四明文戏”。

王锦文：1941年的时候，王宝云应宁波兰江戏院老板的邀请，去宁波演出，认识了还在唱“宁波滩簧”的徐凤仙。徐凤仙就是当时从上海回到

宁波去的一批老艺人教出来的学生。徐凤仙的嗓音、气质、演唱风格、表演特点一下让王宝云感叹，这么好的材料，留在宁波唱滩簧实在是可惜了，如果她去上海，将是甬剧的大幸！于是千方百计游说她到上海去发展。徐凤仙犹豫再三终于答应去上海闯一闯。

初到上海并无依靠，王宝云就让她住在了自己的家里，就是现在的西藏南路58弄的恒茂里。仅仅一年之后，比“四明文戏”又进一步革新的甬剧打出了“改良甬剧”的旗号，在恒雅剧场上演新戏《情海狂澜》，演出那天第一次打出了“阿拉甬剧改良了”的大横幅，徐凤仙饰演主角“陈金娥”。这出戏就是之后甬剧大名鼎鼎的保留剧目《**半把剪刀**》的原型。

除了徐凤仙，这场演出还推出了一位甬剧新秀，贺显民。他当时只在电台唱四明宣卷，两人合作的这场演出不仅帮助“改良甬剧”又一次在上海站稳了脚跟，还使他们各自的名气一时间在上海滩传扬。更有意思的是，这场演出成就了两人的姻缘，他们于1950年在宁波正式完婚。

柳中心：我们现在是在北京东路贵州路口，那里是黄浦剧场，这个也是老剧场了，你不要看门面不大，以前是很热闹的。1962年，我和范素琴就是在这里演出的《双玉蝉》。当时刚刚从北京回上海，我们团里面带着《半把剪刀》《天要落雨娘要嫁》，还有《双玉蝉》三个戏到北京演出，反响很热烈，人家都说这三出戏是阿拉甬剧的“三大悲剧”。范素琴也是演这个戏一炮走红，当时贺显民、徐凤仙他们都在，我们还是青年演员……

黄浦剧场演出的《双玉蝉》可能是很多老上海甬剧戏迷的共同记忆，他们记住的也许不仅仅是范素琴、不仅仅是《双玉蝉》，还有当时的上海堇风甬剧团。

1949年新中国刚刚成立，那个改良甬剧的王宝云，便担当起了上海第一个职业甬剧团——立群甬剧团的团长职务。仅仅在一年之后，他又退出了剧团，选了上海云南南路北海路口的一处场地，成立了“甬剧改进协会”。再后来，那年9月，他到西藏中路480号的旅沪宁波同乡会，把三楼会议室辟为“正风甬剧研究社”。他来回奔波，促成了在沪甬剧工作者的良好合作氛围，也招收了一批年轻的甬剧后学。上海先后成立了八家甬剧团，这可能是甬剧在上海规模最大的时候。

1959年,原上海的八个甬剧团,逐步完成了相互合并、对接转入等等变革,上海"堇风甬剧团"成了在上海的甬剧第一团。八个甬剧团的力量都集中到了堇风甬剧团。范素琴也是在这一批人的一位,到了堇风,她拜徐凤仙为先生。

1962年,是甬剧发展历史上的里程碑。那一年,上海堇风甬剧团的《半把剪刀》《天要落雨娘要嫁》和《双玉蝉》分别经过了两年左右的重新打磨,在这一年集中展示,进京演出。《半把剪刀》和《天要落雨娘要嫁》的主演依旧是贺显民和徐凤仙,而《**双玉蝉**》的主演则有当时的青年演员范素琴和柳中心担任。这一演,范素琴清亮的嗓音,博得了"凤凰音"的美名。

1966年,风华正茂的"堇风甬剧团"被裹挟到时代的大潮中。十年后,堇风甬剧团没能再一次组建起来,至此,上海再也没有了专业的甬剧团体。

柳中心:我们现在是在人民大道的上海大剧院,这里不是一个老剧场,2010年的时候,宁波甬剧团的王锦文在这里演出《风雨祠堂》。之前她的《典妻》也来上海演过,我为什么要来这里呢,一个是因为王锦文当年也曾随范素琴老师学过,范老师指导过她。二来呢,现在上海没有专业的甬剧团了,但我们上海还是有一大批甬剧戏迷的,我们跟宁波甬剧的感情不会断的。

说到王锦文本人的经历,和甬剧的经历有许多不谋而合之处。她自幼在宁波学甬剧,1996年,只身到上海戏剧学院导演系学习,两年的时间里,面对下海、出国、转行等等的诱惑,似乎都没有能动摇她坚守甬剧舞台的信念。1998年学成后便毅然回到了宁波甬剧团。2002年,一出《**典妻**》破茧成蝶,成就了又一个当代的甬剧经典。2010年,宁波市甬剧团带着一出大戏《风雨祠堂》献演于上海大剧院,演出的成功几乎都超过了主演们自己最初的设想。

王锦文:我们宁波市甬剧团不定期会到上海演出的。比如1980年我们的前辈老师来演《雷雨》,1995年我们曹(定英)老师来演出《半把剪刀》等等。给我感觉最深的是2002年甬剧《典妻》到上海参加国际艺术节演出,观众看了以后一下被舞台的美感惊呆了,啊呀甬剧怎么那么好看那么好听!2010年我们在上海大剧院演《风雨祠堂》,观众有前面《典

妻》的基础，所以一直很关注我们，这次《风雨祠堂》演出观众又是这样的反应：啊呀甬剧怎么那么与时俱进，不但老唱腔继承得好，而且在继承传统的基础上也有所创新，甬剧比以前更好听更好看了！很多上海观众那天走出大剧院都在说，啊呀甬剧回来了。因为解放以前上海有好几个甬剧团，文革以后都没有了，如今我们宁波市甬剧团是甬剧的"天下第一团"。所以对上海观众来说，他们的感觉是：啊呀甬剧又回娘家了！

就像王锦文说的，《风雨祠堂》散场后，许多戏迷走出剧院的时候都说，太棒了！真高兴看到甬剧回家了！

多有意思啊，对戏迷来说，甬剧到上海演出竟然是"回家"。从第一代"串客"开始，一直到现在，一代代甬剧演员们从宁波来上海，又从上海回宁波，周而复始，络绎不绝。这期间已经不只是单纯的你来或我往了，上海和宁波，共同书写了甬剧的历史，共同创造了甬剧的风格，也将共同成就甬剧的未来。



（本篇广播节目链接）

温柔水乡的金石之声　绍剧

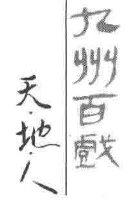
说到"绍兴"二字，我们很容易就会把它和花雕酒、乌篷船、乌毡帽以及水系密布的老城想到一起，脑海中浮现出远古的越王勾践、美人西施；或是鲁迅和他笔下的孔乙己、祥林嫂。总体上，"绍兴"泛着一种入世的人文气息，淳厚、丰满、有滋味。说到与绍兴相关的戏曲，勾连着这派温柔水乡的气韵，你会马上想到的可能是越剧。但今天我们要说的这个剧种，恰恰是与越剧拥有着相同的水土滋养，却表现出了完全不同艺术魅力的绍剧。



小贴士

绍剧，又名绍兴乱弹、绍兴大班，是浙江三大剧种之一。绍剧据传是西秦腔在南方的支脉，迄今已有三百多年历史，拥有四百多个剧目。绍剧以唱腔高亢激越、音乐粗犷朴实、表演豪放洒脱和剧目文武兼备等特点形成了自己独特的艺术风格。主要曲调是【二凡】和【三五七】，都各自保留了绍剧发展的历史痕迹。绍剧善于表现忠奸争斗、征战杀伐的内容，它的"悟空戏"更是独树一帜，达到了很高的艺术水平。

说到绍剧，您可能觉得陌生，但说到《西游记》您一定觉得非常熟悉！与此同时，眼前立刻出现了那个神通广大、战无不胜、连眨眼睛都能射出金光的孙大圣



来。上世纪八十年代，中央电视台拍摄的25集电视连续剧，用“万人争睹《西游记》”来形容它的热播绝不为过。之后的几年甚至十几年中，全国各省市的电视台都连年转播这部连续剧，尤其是七、八月份的暑期档。因此，《西游记》和孙悟空，几乎成为了几代人童年、少年或青年岁月的共同记忆。你也许不知道，在荧幕前把孙悟空演得淋漓尽致的“六小龄童”就与绍剧有不解的渊源。

六小龄童的父亲“六龄童”正是著名的绍剧武生表演艺术家，本名叫章宗义。他专演“猴戏”，人称“南派猴王”。他的祖父章廷椿得名“活猴章”，父亲章益生得名“赛活猴”，这么算来，我们熟悉的电视剧里的美猴王六小龄童，已然是这个猴王世家的第四代了。他自6岁起随父亲习武学艺，打下了扎实的基础，22岁那年能在电视剧里把孙悟空演活，打斗套路活范、身段精准到位，表情眼神活灵活现，大都是源自他学习绍剧“悟空戏”的底子。

当然，进一步说绍剧和《西游记》的渊源，那更是远不止于此。

在电视剧《西游记》拍摄之前，1960年，浙江绍剧团演员、也就是六小龄童的父亲六龄童主演了一部由绍剧传统戏《三打白骨精》和《平顶山》联合改编而成的电影。在那个年代，全国上下乃至海内外，数不清的人在这部绍剧电影中直观地看到了名著《西游记》中的角色造型，也是通过这部电影，知晓了浙江还有一个“绍剧”。

更进一步地说，就是这部《**孙悟空三打白骨精**》，让更多人知道了“猴戏”是绍剧的特色与绝活之一。

除了《西游记》，还有一篇我们中学课本上的文章。它不仅曾经细致地描摹过绍剧，还曾润物无声地把我们带领到绍剧演出的场景中去，仿佛身临其境一般。文章里有这样的话：“最惹眼的是屹立在庄外临河的空地上的一座戏台，模胡在远处的月夜中，和空间几乎分不出界限，我疑心画上见过的仙境，就在这里出现了。这时船走得更快，不多时，在台上显出人物来，红红绿绿的动，近台的河里一望乌黑的是看戏的人家的船篷。”

平实而生动的文字，仿佛让我们一下子就置身那个月明风清的夜晚，步入那个场景之中。哦，原来戏台子是在水上的，戏是昼夜不停的演，看戏是要坐在船上的。这篇文章便是鲁迅先生的《社戏》，描述的是绍兴地方上演戏的场景，年幼的主人公跟母亲回到乡下，随乡里的小伙伴去看“社戏”。而这戏台上所演的正是如

今被我们称作“绍剧”的绍兴大班。

文章里还有一段细致的描述，说：“一个黑的长胡子的背上插着四张旗，捏着长枪，和一群赤膊的人正打仗”，几个赤膊的人翻了一阵筋斗，都进去了，“接着走出一个小旦来，咿咿呀呀的唱”，随后是“一个红衫的小丑被绑在台柱子上，给一个花白胡子的用马鞭打起来了”。鲁迅先生在小说中描写的这出戏，便是绍剧传统戏《**游园吊打**》，说的是唐朝宰相卢杞陷害忠良，他的儿子带了帮闲的家丁到朱文光家抢亲，被朱文光抓住打了一顿，直到写了悔过书方才罢休。鲁迅先生说的那个被绑在台柱上的红衫小丑就是卢杞的儿子，那个“用马鞭打起来了”的花白胡子就是忠良朱文光。

前面我们阅读鲁迅先生的《社戏》，看了一回他当年或许也曾看过的绍剧老戏。也许您会问，为什么社戏描写的就一定是绍剧？难道就不能是越剧吗？或者也有可能是其他外乡来的戏班啊？那么下面我们就来说说，为什么这个社戏，只有可能是绍剧。

在绍兴，土地神称为“社”，土地被划分成一个个区块，每一区块也命名为“社”。祭祀土地的各种活动仍然叫“社”。社戏，一定是那些能够与社中进行的宗教、风俗仪式有关的戏。在如今留下的绍剧剧目中，我们仍然可以看到许多“社”的活动在绍剧里留下的痕迹。

元宵节要演《**月明和尚度柳翠**》，又叫“灯头戏”。这折戏里只有念白没有演唱，月明和尚戴着硕大的“头壳”，里面点着灯，俨然是一个元宵灯，俗称“跳大头”；中元节要演《倭袍》《龙凤锁》之类的本戏，冠名为“平安大戏”，但中间一定会加进《男吊》《**女吊**》或《跳无常》这几个“鬼戏”；还有意思的是各式各样的“和事戏”，比如《六国封相》《**桃园结义**》，这是邻里之间发生了不愉快，为了调解矛盾演的；农事上的“和事戏”更生动，比如《稽山大王呵油虫》，是祈求无虫无灾，五谷丰登的；再比如《玄坛元帅伏虎》，是遇到了野兽危害庄稼牲畜时演的；还比如《**水擒庞德**》，是村庄最近发生了火灾就会上演的。这些戏演的故事都和农事无关，但戏名讨得了好口彩，就好像是老百姓与自然界之间的和事佬，这些戏便是最好的“和事戏”。

前面说的这些名目繁多的戏都归属于“社戏”，每个社中一年两次的“春社”和“秋社”是社戏中最可以直接称之为“社戏”的戏。春社摆在每年春耕赛会之后演；

秋社则用来给绍兴的大姓望族每年秋收后祭祖时演。像《社戏》主人公赶上的那场，是清明节前后的"春社"。这两场戏演起来讲究"两头红"，也就是从前一天的白天开始演起，连着唱一个晚上，再一直唱到第二天天亮。

怪道鲁迅先生的文章里说白天没有看到演出，心痒难忍，晚上终于可以同小伙伴们去看夜场戏了；也怪道初夏时节，可以跟着双喜、桂生、阿发偷吃到六一公公家豆田里新长好的罗汉豆呢。

在绍兴，只有当年称为"绍兴大班"的绍剧才做到了与民间宗教、风俗、礼仪活动如此紧密地结合在一起。社的活动与戏的表演已然分不出彼此。为什么绍剧是这样地浸淫在绍兴人生活的角角落落？温柔水乡之中，绍兴人又是如何习得了这般高亢与铿锵？如何吼出这般"金石之声"的呢？

这一直有两个说法。一个是说，在南宋早期，以西北军为主的许多北方将士随军南下，驻扎在杭州附近的江南一带。当时，金兵的气势很旺盛，一路挟势南下，锐气难挡。有一些西北军害怕被消灭，便向金兵表示了投降的意思。但不久后，南宋小朝廷又和金达成了和议，这些归顺了金国的西北籍军士一时间失去了金国的照应，而南宋皇朝也觉得这些人有投降的污点，对他们非常不屑。他们被贬为"贱民"。军士被贬，不可能仍然留在当时南宋的临时都城杭州，于是绍兴成了最近的安置地。那些流落江南的将士思念家乡而不得回去，就经常在一起演唱家乡戏。而他们的家乡戏，是"西秦腔"。

还有一个说法，时间上稍晚一些，说是在明朝年间，北方军人南下后屯兵之地就是绍兴，军人思念故乡，就自组戏班演唱家乡戏秦腔。后来军营就地解散了，流落绍兴的北方军人，既无土地又无技能，干起了理发、赶车、以及为红白喜事唱堂会的事情来谋生。旧时，在浙东地区称从事这些行当的人为"堕民"，意思说他们是生活在最底层的贫民。绍剧就在这些"堕民"组搭的草台班子中，逐渐加进了绍兴话和绍兴山歌小调，形成自己的特色，逐渐成了绍剧。

两种说法虽然各执一词，但有一点它们是一致的，那就是北方的秦腔跟着北方的将士来到了绍兴，结合了绍兴话，成了绍剧。直至今日，绍剧最主要的唱腔【二凡】的旋律，跟西秦腔中的【二犯】仍然是一模一样，我们在《**龙虎斗**》这些传统戏里依然能够听到。怪不得人们常说，绍兴大班，就是用绍兴话在唱秦腔。

细细咀嚼，这两个故事的结果虽然殊途同归，但在过程中和细节上，表现出的情谊却大相径庭。其间，有中国人特别看重的“气节”之差，从一个侧面我们仿佛可以体会到当年北方将士在绍兴所受到的“礼遇”，或是“冷遇”，这种微妙的感受转化成了生存下去的强烈愿望和融入生活的积极勇气。这也许就是当年绍剧会在这么多细枝末节中严丝合缝地与绍兴人的生活融合在一起的原因吧。



（本篇广播节目链接）

历经繁华回故乡　婺剧

在开始今天的正题之前，咱们不妨先来听一个老一辈革命家陈毅的小故事。有一次一个地方戏剧团在北京演出，几天下来反响热烈。陈毅也喜欢他们的戏，便悄悄来到后台，东摸摸，西看看。演员们不知道他是谁，于是各忙各的也并不搭理他，素来性情豪爽、风趣幽默的陈毅见没人理会自己，就上前和演员搭讪，只听他问"你们金华来的，那有没有火腿戏啊?"，这一问让后台笑声一片。后来演员们才知道他是陈毅，这一句话更让他们感慨，咱们这个戏干脆叫"金华戏"多好啊！和火腿连着了，全国人民都能记住。这个故事发生在1962年进京演出的婺剧团中。这个金华戏，也就是我们今天要讲的，和大名鼎鼎的金华火腿出自同一个地方的浙江婺剧。



小贴士

婺剧，俗称金华戏，中国浙江省地方戏曲剧种之一。它以金华地区为中心，流行于金华、丽水、临海、建德、衢州、淳安以及江西东北部的玉山、上饶、贵溪、鄱阳等地。金华一带自古是盐、丝入赣和漆、瓷入浙的商业贸易地区，加之物产丰饶，故历来是各种戏曲争胜斗奇之地。婺剧中常用的是高腔、昆腔、乱弹、徽戏、滩簧、时调六种声腔。婺剧在上个世纪上半叶濒临灭绝，后励精图治，焕发出新的光彩。

1992年，上海人民广播电台的品牌栏目“星期戏曲广播会”迎来了它300期的庆典，电台的编导们策划了一个名为“中国戏曲博览展演”的系列演出，将大江南北的十多个戏曲剧种请上舞台，齐聚申城。在这场高手如云的演出中，浙江婺剧团的《断桥》尤为出彩，伴随着锣鼓喧天，贴合剧情的经典造型接连不断地变换……

周子清：那次演出是有14个剧种的节目，我当时二十来岁，这上海滩是从小迷恋的地方，自我感觉我一个山里的孩子现在能到上海这么大舞台来演出，那种兴奋和紧张(无以言表)。再加上高手如云，一边是学习的机会，一边是展示自己的机会，所以说(演得)一点都不含糊，20来分钟的戏，掌声有14次之多，这也是一生中破纪录的。我们《断桥》是三个人的群戏，区别于其他剧种的呢，是我们一个人靠唱，两个人靠做，(我们婺剧中有俗语)“唱煞白娘子，做煞小青青，跌煞许汉文”是用造型来表演，当时就用跌、扑、翻等动作来表现许仙的情绪。

回忆上述演出盛况的，正是当年《断桥》中许仙的扮演者——周子清[①]，当年凭借着这出《断桥》，周子清获得了“天下第一许仙”的名号。

周子清：我们婺剧《断桥》唱的是滩簧，其实上海的沪剧、余姚的姚剧、江苏的锡剧、杭州的杭剧、宁波的甬剧都是滩簧系统。滩簧的音乐总体比较柔美细腻，然后以弹拨和丝弦乐器为主。它有很多经典唱段很柔美很好。其实被称为“天下第一桥”是在1962年，我的老师这一辈，他们进京演出，获得了很大的反响，被誉为“天下第一断桥”。那么我就是受了这一辈老师的指点，受了他们“第一断桥”名声的恩惠，成了“第一许仙”。其实是这个戏好，以戏演人，才会那么出彩。如果没有建国后他们这一辈演员的培养，没有1962年的那一轮进京演出，没有这样一代一代的传承下来，可能我们婺剧也就逐渐消亡了。

---

① 周子清：国家一级演员，研究馆员。浙江曲艺家协会副主席，中国戏剧家协会会员，中国曲艺家协会会员，浙江戏剧家协会会员，浙江省导演艺术委员会副秘书长，浙江省戏剧发展促进会理事，杭州市戏剧家协会副秘书长。



一出《断桥》是如何获得了“天下第一桥”的美名？1962年对于婺剧究竟有何意义？我们还很幸运地请到了当年演出的亲历者、著名婺剧表演艺术家郑兰香[①]，为我们回忆那段激动人心的往事。

早在明清时期，金华便是江浙一带商业贸易的重镇，南来北往的客商在这里频繁交易，白花花的食盐、五光十色的丝绸从这里运到江西，各式各样的漆器和精致名贵的瓷器从这里进入浙江，往来客商带来的不仅是家乡的特产，还有家乡的戏曲。一方富庶的土地上，各种声腔的各种班社轮番上演互不冲突，这便是婺剧最初的生存环境。

周子清："婺剧"是1959年才确定的名字，原来我们叫徽班、乱弹、三合班、金华戏等等都有，唱昆、高、乱、滩、徽等六大声腔，因为金华古代的时候叫"婺"，人居比较杂，所以它各种曲调都融入在现在的"婺剧"中。以前徽商做生意经过这里就定居下来，所以受徽班影响大一些，像我小时候听父母祖辈唱的也多是徽戏。

正如周子清所说，在婺剧还叫金华戏的时候，婺剧班社按其所唱声腔的类别，有三合班、乱弹班、两合半和徽班等组织形式。有些还不是随便可以自诩的，比如三合班，必须能演唱高腔、昆腔、乱弹三种声腔各18本大戏才能打出三合班的旗号。

这样互不干涉、一班多腔的情况持续了很多年。直到清朝末年，战事逐渐频繁，尤其是抗日战争时期金华一度失陷，一些出色的演员死于战乱。艺人的流散，班社的解体，金华戏几乎一蹶不振。直到新中国成立之后，在有关部门支持下，才再一次重建起婺剧团，著名婺剧表演艺术家郑兰香说：

郑兰香：为了抢救婺剧呢，我们这一批学生被招进去，都是1955年。那个时候叫"浙江婺剧培训班"，但是时间非常短促，只有大概半年吧。后来1956年我们就成立剧团了，和老的剧团合并，就让年纪轻的为主，

① 郑兰香：著名婺剧表演艺术家，国家一级演员，历任浙江婺剧团演员、团长，中国剧协第三、四届理事和浙江分会副主席。

老的也有一大批，然后在杭州成立我们“浙江婺剧团”。

正如郑兰香所说，新成立的浙江婺剧团里既有三合班、六合班时的老艺人，也有他们这些才学了一两年的小字辈儿。欣欣向荣的婺剧团雄心勃勃，一心要让婺剧焕发出新的面貌。

郑兰香：我们这个剧种以前在农村比较多，人们叫我们草台班，但是我们这一批招进去以后，领导很明确除了在农村以外，一定要把剧团打到城市去，一定要进城演出。要站稳，要城市人承认婺剧这个剧种，这样的话，他们总的艺术要求就更高了，我们就是在这样的状况下学习，剧团也不断壮大。

当时，全国的地方剧种兴起一股到首都演出的热潮，婺剧对此也是跃跃欲试，可是一开始的准备并不充分。

郑兰香：1960年我们团里领导组织了我们排演大戏、折子戏，准备着想进京演出。当时票都定好了，策划着北上，第一站先到上海，再到青岛，最后北京，准备这么一路演到北京。但是到了上海以后呢，（上海的）领导很关心我们剧团，就来看，然后提出：你们这个戏还不行，到北京去就一定要打响，首先剧目要搞好，如果剧目搞不好，去北京要吃败仗，一旦吃了败仗再要翻身就很难了。大概是这方面的意见，所以就是这个原因吧，我们把去青岛及以后的票都退掉，回了浙江。回去以后把上海文化部方面领导的想法转告到省里，省里也开始认真思索，表示要好好研究。

作为戏曲大码头，上海是一定要去演的，上海方面提出的意见也是得到了婺剧团的充分重视，浙江婺剧团边演出边改革，专心致志地进行下一步准备。

郑兰香：当时上海戏剧学院对我们这个剧团非常非常关心，上海戏剧学院的书记杨靖，他是浙江平阳人，以他为主，院长吴任之、朱端钧，他



们在话剧界、电影界都是权威，艺术上有很高造诣。他们对我们这个剧种也特别关系，我们回到浙江后，他们帮我们一起选剧目，后来选中了大戏《双阳公主》《三请樊梨花》，还有《米糷敲窗》《断桥》《僧尼会》《挡马》《牡丹对课》等一批折子戏。

周子清：1962 年的进京演出有一出大戏《**双阳公主**》，这出戏唱的是乱弹，（选这出戏）是因为权衡以后只有乱弹戏更能代表婺剧那种柔美、激昂、粗犷等这种既有北方的那种强烈粗狂又有南方细腻柔软的这种感觉，里面的【二凡】【三五七】更能体现人物的那种情感。《双阳公主》里的这些唱腔比较优美，比较适合。

郑兰香：这样整整一年多，我们全团同志上下一起努力，特别是上海戏剧学院，不光是编剧、导演、还有舞台美术等全方面的给我们帮忙，给我们支持，那个戏比 1960 年要扎实一些了，戏就不一样了。那时我们就直接一车，整个一节车厢全是我们演员，从金华直接到北京去演出了。

初到北京的婺剧，一开始并不受欢迎，还着实闹出不少笑话。因为这个婺剧的“婺”字书写繁难，刚到北京时，在剧场中，有不少人一边看戏一边讲，大家说这个“矛剧啊”，人家说“不是矛剧，是婆剧吧”，都不知道是什么剧。

郑兰香：1962 年到北京演出，当时思想上很紧张，因为觉得到北京演出，这还了得啊，在人生里面这是非常重要的一个阶段。所以全团同志身上没有偷懒啊，到北京去玩这样的思想，都是到北京去以后怎么把这个戏演好，全团同志脑子里的弦都绷得很紧。所以在火车上一路 2 天 1 夜，我们就一路练功到北京。到北京后一共演三个礼拜，第一个礼拜是到长安剧院，后面一个礼拜是到吉祥剧院，两个剧院要换着演。刚到北京的时候这个观众也不多，为什么呢？好多人不熟悉。那些老同志都拿着字典在查，那个“婺”字，说哦，浙江有婺源，所以是那个地方的剧种，但这个到底是说唱的呢？还是舞蹈的呢？就是这个剧种到底是怎么样的都不了解。所以这样以后是靠一天天演下来，后来场子里观众才一天比一天多起来。

真正的转机，出现在剧团去国务院小礼堂演出之时：

郑兰香：再后来叫我们到国务院小礼堂招待中央领导的演出，那天晚上演出是轰动的，这也出乎我们的意料。下面领导笑声、掌声不断，对我们鼓舞非常大。那天台下陈毅、周总理都来了。后来听说，别人还问总理说，总理啊，浙江有这么好一个剧团，这么好的演出你都不推荐给我们，好像是总理把我们藏起来的意思，他们就这样开玩笑。这场演出之后，领导们都上台接见我们。

当时周恩来总理特别喜欢婺剧，婺剧团在北京期间，总理的几次外事活动都请他们去演出。他特别喜欢婺剧的折子戏，也是在周总理的推荐和带领下，浙江婺剧团几乎走遍了北京城内的各大机关和剧场，轰动一时。婺剧团演出的最后一天，周总理接见了他们，这对于当时才 20 岁不到的郑兰香来说，是永远难忘的记忆。

郑兰香：在北京最后一天，是周总理在百忙之中抽出一些时间，晚上大概 12 点多接见了我们，总理在接见当中充分赞扬了我们，对我们的表演特色，包括大戏，小戏是更加了。他说，我看过许多《断桥》，好多剧种的《断桥》。但你们这个《断桥》强烈，很有自己的特点。他也说《**僧尼会**》，说小和尚演活了，但不能再过了，再过就痞了，就不可爱了。

周子清：1962 年我们的前辈去北京演出中，周总理说他看过很多《断桥》，婺剧《断桥》可以算是"天下第一桥"，大概是这个意思，另外也点评了《僧尼会》。我们婺剧《僧尼会》很有特色，首先小和尚他是穿红的，代表了青春年少，也代表了对红尘滚滚中的那种向往。《僧尼会》呢，写是写滩簧戏，但他有时调的元素，当要表现小尼姑心中花哨的一些想法时，它就又用了我们婺剧中的花西皮，就跳跃起来了。所以有时候在一个剧目中我们会交叉使用不同元素，只要它符合人物的需求和内心，它的音乐就可以随机地使用。

一切从生活出发的唱腔，灵活、自然、贴切。这可能正是婺剧直指人心的力

量。京剧艺术大师梅兰芳就曾这样赞过婺剧："京剧的前身是徽剧，京剧要寻找自己的祖宗，看来还要到婺剧中去找。"说的也是梅先生看出来婺剧中的徽戏才是保留了更纯正徽戏要素的剧种。就是因为受到了文化界、艺术界和中央领导人等各级部门和各界人士的关照，浙江婺剧团的原定演出计划被完全打乱了。

郑兰香：在北京演出，这也是没有想到的，效应会这样好。原来我们定的是15天，因为回来一路的演出计划也是定好的，可后来一推再推，北京方面一再挽留，说再留半个月，后来又再留半个月，这样一来在北京演了45天。在我的印象里，这些戏越演到后面人就越来越多。本来说要去天津、再去南京，后来都推掉了，这个戏在北京那么火热是原先没有预计到、没有想到的。

就如婺剧团成立之初所设想的那样，婺剧真的又一次焕发出光彩，不仅在农村为人们所喜爱，也走向了城市，更走出了江浙，为大江南北更广大的人群所接受。进京演出，也真的一炮而红了，郑兰香还清楚地记得一个有趣的小插曲：

郑兰香：后来我接到一个(在京)金华籍大学生的信。他说，"我觉得这次我在北京，腰板都挺直了，你们来演出以后我感到作为一个金华人我非常骄傲和自豪。你们在那里演出多少场，我几乎把我的饭菜票都省下来去买戏票。"他说，"你们在这里演出我几乎天天喝菜汤，连菜都不吃了，就把钱省出来看戏，看了一场又一场。"真想不到我们地方剧种有这么大的威力。演出的反响的确是很轰动，反过来这就推动我们这些人树立坚定的事业心，怎么真正把婺剧搞好，搞得好上加好，在艺术上独树一帜，这个我们大家的决心都非常大。

结束了45天的演出，婺剧开始了风光的返程系列演出：

郑兰香：北京演完以后，我们就到济南演出，再演到上海。到上海以后上海音乐学院院长贺绿汀对我们的音乐是称赞得不得了，他说婺剧的音乐怎么那么美！像那个长寿面一样，又柔又软又长。还专门为我们开

了一个婺剧音乐会，也是非常轰动的。

周子清：我们婺剧除了表演的丰富以外，还有（的特点是）音乐很动听，曲目也多。除了刚才我们说过的时调、乱弹、滩簧之外，婺剧还有高腔戏、昆腔戏等等。高腔还经常在演的有《**米糷敲窗**》。1962 年这个戏也去北京演了，得到很高评价。高腔的特点是一人领唱、众人帮腔。

回顾此前，我们不难发现，不仅是婺剧的音乐得到了上海音乐学院院长贺绿汀的认可，婺剧在剧目、形态等等方面的发展，都与上海有着密不可分的关联，无论是之前第一次计划北上被上海方面的专家阻挡，还是后来得到了上海戏曲学校专家老师们的帮助。其实婺剧与上海的缘分不止于此，早在 1957 年，浙江婺剧团就曾经与上海有过一次非同寻常的交流，这其中还有不少不为人知的历史。

郑兰香：很巧妙的是，1957 年我初出茅庐，艺术上各方面其实还是很稚嫩的。但新中国成立以后那么年轻的剧团还是不多的，产生的影响也比较大，对我们各方面要求很严格，也排了很多戏。有一次呢，大概是 1957 年年底，上海市宣传部部长石西民，他是我们浦江人，不知道什么原因，他提出来叫我们剧团到上海演出，我们就带了一些折子戏，我记得是演出了一个多礼拜。

周子清：我们老师辈 1957 年到上海演出不光光是邀请演出，其实上海的领导层是有意向，很想把婺剧留在上海。

郑兰香：演出以后大概（上海方面）印象是很好的。他们就很奇怪啊，说这个剧团短短几年就能上台，而且上了台还像模像样的。所以这样一来我听说，不过这是后来才听说的啊，说石部长提出为了婺剧能发展，还是把这批学生留在这里，把婺剧团留在上海，这对婺剧很好，至于学生你们回去了再培养一批嘛，这批就留下。这个事情我们团里当然不可能做主，就回来以后和省里报告，浙江省里不同意，迟迟没有答复，后来这个事情就渐渐冷了。再后来我们就没有听说了。

周子清：当时上海领导层意图把婺剧团留在上海，但是坚持了一段时间，其实是浙江文化局方面不同意，他们意思这个剧团被你们拿走了，整个剧团都过去了，我们浙江方面就少了很多文化的色彩，这是一方面。

另一方面，我们剧团里（除了郑兰香等一批小演员以外）的老艺人大多是农村来的，当时他们大多数都有家，在浙江成家立业了，他们思乡心切，所以他们在上海待了一段时间，（看没有消息）也就不愿意再坚持，所以这样一来，婺剧就失去了一次在大城市发展的机会。

婺剧回到了浙江省，回到了熟悉的土壤中，从此，上海再没有设立婺剧团。而如今，浙江省不仅有省级的婺剧团，县市级婺剧团依旧数量惊人，婺剧在浙江发展得有声有色。当年没有留在上海，是损失？还是得到？是谁的损失？又是谁的得到？如果留在上海的婺剧团，又将是怎样的面貌？对于剧种的发展，那些为了单纯的思乡之情就放弃在大城市发展机会的婺剧艺人们为婺剧带来的是福？是祸？历史从来就不能假设。今天，我们看到的是，婺剧曾经努力过，而且还在不断地努力着。



（本篇广播节目链接）

遥望南戏的东瓯古国之声　瓯剧

1973年,上海美术电影制片厂拍摄了一部动画片,名叫《东海小哨兵》,这部影片在当时的南斯拉夫第二届国际美术电影节上获奖。这是一部彩色剪纸动画,那种简洁粗犷的画风、激昂朴素的配音代表着那个时代的艺术风格。这部动画片中还有一首著名的《放羊山歌》,这首有唱有和的山歌乡土气息浓郁,在整个动画片中贯穿始终。您可能不知道,这部动画片的剧情和这首《放羊山歌》的音乐素材都出自我们今天要说的:瓯剧。



小贴士

瓯剧，又叫温州乱弹，是流行在浙江南部温州一带的古老剧种，它以“书面温话”作为舞台语言，表演上形成了统一的艺术风格，具有朴素、明快、粗犷而又细腻的特点。民国以后，温州乱弹开始衰落。至四十年代，仅存“老凤玉”“新凤玉”“胜凤玉”三个班社。1955年他们合并为温州乱弹剧团。1959年将乱弹班改名为瓯剧。作为一个多声腔剧种，瓯剧在三百多年历史中，除了乱弹腔之外，融合了高腔、昆腔、徽调等声腔，这与瓯剧的发源地——温州——同样是南戏的发源地有诸多关联。瓯剧呈现出丰富多样的形态，较有影响的剧目有《高机与吴三春》《阳河摘印》和《东海小哨兵》等。

瓯剧原来叫“温州乱弹”，取名“瓯剧”是在1959年，定下这个名字是因为这个剧种是土生土长的温州地方戏，而温州正处于浙江南部的瓯江下游，也因为瓯江，温州早在汉代就有“东瓯王国”的美誉。那么这条江为什么叫瓯江呢？我们还得从这个“瓯”字说起。左边是区域的区，右边是瓦片的瓦，这个“瓯”并不常见，说文解字里告诉我们，它的原意是指一种器皿，它的形状和功能都类似于现在盛放东西的小罐子。有趣的是，迄今为止，在中国版图下，这种器形的器皿主要出土的地方就集中在今天的温州。

据考证，浙江温州的瓷器烧制业成熟极早，特别是这件“瓯”，温州依靠以这件器物为代表的烧瓷业，以及毗邻东海的优越地理位置，成为商贸重镇。没有这件“瓯”，可能温州不会成为江南富庶之地；没有它，温州也不会成为后来中国戏曲萌芽的温床之一。

由器物的名字到江河湖海的命名，再到城市乃至剧种的命名，“瓯”字在这几者之间仿佛是相辅相成又顺理成章地划了一个圆圈。同样在温州地区，中国戏曲的形态衍生仿佛也画了一个圈。今天，我们就站在古东瓯国的土地上，借着瓯剧来看看这个戏曲形态演变的圆圈是如何画起来的。

公元1127年，金兵攻破汴梁城，俘虏了北宋的徽宗、钦宗两位皇帝以及后宫和百官，这便是历史上著名的靖康之耻。赵宋宗室赵构迁都杭州，改名临安，保住了宋朝江南的半壁江山。这个重要的历史事件不仅改变了中国版图内的政权格局，同时带来了历史上规模空前的人口大迁徙。受此影响的并不是杭州一地，而是整个江南，其中，繁华和富裕程度仅次于杭州的温州尤为突出。

赵宋王朝重文轻武，温州又商贸频繁，厚实的经济基础加上崇尚文艺的意识形态，更使得此地有培育出新兴艺术的空间和可能。果不其然，一个对中国戏曲有重大影响的文体在这里悄然形成了，这便是南戏。

南戏，更确切地说叫“南曲戏文”，文学上指一种新兴的文体，明代四大才子之一的祝枝山有一本叫《猥谈》的文集，其中说南戏“出于宣和之后，南渡之际，谓之温州杂剧”。这就是说，南戏在北宋朝廷南迁之时就已经有了，而且当时南下的北方人并不了解它，感觉与自己熟悉的杂剧有类似又不相同，也以角色扮演故事，但演唱起来随心所欲，别有趣味。于是，北方人便以它的来源地温州或者温州附属的城镇永嘉为名，把它叫作温州杂剧、永嘉杂剧。《猥谈》中还提到了当时有名的

剧本《赵贞女蔡二郎》等。这个《赵贞女蔡二郎》便是我们现在所说的《**琵琶记**》。

当年的琵琶记是怎么演唱的，无人能知，但后来的昆曲保留下来了《琵琶记》谱本。人们一度说昆曲的《琵琶记》就是南戏的《琵琶记》，这其实并不确切。因为南戏不仅包含了昆山腔，还包括兴起于各地的海盐腔、弋阳腔、余姚腔等其他声腔。后来昆腔发展鼎盛，其他几种声腔逐渐没落，导致人们以为南戏便是昆腔唯一直接的前身。其实南戏的情况要比昆山腔一支复杂许多。

南戏产生于民间，在其初期阶段，结构简单、形式活泼自由，角色不过三四人，是一种载歌载舞的民间小戏，连接着若干首民歌演唱。正是由于北宋都城的南迁，南戏由温州进入杭州。在这里，他们遇到了大批北方移民，见识了北杂剧，进一步，它的歌唱、念白、科泛、舞蹈等表演艺术手段都受到杂剧的影响，而南戏一唱众和、随心而歌的特色也被杂剧吸收，两相融合共同构建起中国戏剧的早期样式。

这便是在温州，南戏从山讴野歌开始，为中国最雅化的戏曲艺术逐渐奠基的过程。几百年后，这里的乱弹腔又回归到了山讴野歌之中。

发源于温州的南戏不论是演唱形式还是戏文内容，都为后来的昆曲乃至中国戏曲艺术奠定了基础。此后的几百年间，昆曲被称为全国性剧种，温州作为南戏发源地，又是海盐腔的流行区域，当昆曲逐渐发展成一个全国性的剧种之后，回输到温州的昆曲吸收海盐腔的余音和当地语言特色，发展成为独特的昆曲支脉，称为“永昆”。也就是永嘉昆曲，即温州昆曲的意思。

在乱弹腔兴盛之前，温州的戏班唱昆腔也唱高腔，这都是后来瓯剧戏班会吸收和演唱的内容，高腔《北湖州》《宜秋山》、昆曲《花判上任》《观枚测字》至今在瓯剧中演唱。

就像当年叫“温州杂剧”一样，清朝中期，当乱弹腔兴起时，回到这里的乱弹腔叫“温州乱弹”。可能正因为温州是南戏故里，瓯剧在许多方面有和几百年前的南戏相类似的演绎方式。比如它和早期南戏一样，大量吸收和融合温州当地的山歌野调。更或许我们可以这样说，在中国成熟的戏曲演出中呈现的许多特质大多与南戏的样态密不可分。除了唱腔的传承，更多相似之处是和演出相关的风俗与场景。

瓯剧中的“请戏”和“斗戏”的习俗就是最突出特征，它不仅是勾栏瓦舍中戏班争胜的遗迹，更是体现了早期戏曲演出的样貌。

农村请戏的名目繁多，但都离不开喜庆之事，传统春节、修庙、圆谱、生子等等。一般唱三天，每天下午一场，晚上一场。如果遇到特别重大的节庆活动，也会加场加演以示隆重。

今天，正是龙湾永强王氏修族谱，这是全族的大事，当地村民请了两个戏班连演了六天，十分热闹。全村也为了这件大事装饰一新，村头村尾挂满彩旗，河道里装饰水灯，并且家家户户挂红，除了表示喜庆之外，还表示这家人出过请戏的份子钱。

当天演的是《**高机与吴三春**》，情节改编自温州地方的真实故事。那天的戏由温州瓯剧研究所演出，这是温州唯一的国营剧团，演出价钱最高，品质也首屈一指。为了更好地观看演出，村民们在室外的空地上搭起了能容纳更多人的临时戏台。演出的盛况，用当地村民的话说，就是发了两千三百多份点心。如此规模大的请戏在农村并不常见，当然这也是王氏家族在用这种方式宣告他们的富有和慷慨。

农历五月十三日，关老爷的生日，城区、农村的关帝庙在这一天非常热闹。龙湾蒲州关帝庙更是大张旗鼓，请了两个戏班演对台戏，相互斗戏。两个舞台并排成列，两出同样的剧目，两个舞台的高音喇叭同时放音，非常嘈杂，也有意想不到的效果。那天演的是《**屠夫状元**》。

为了吸引注意力，两个戏班会使出浑身解数，开场前，有你平时看不到的歌舞演出热场，折子戏武戏的时候会有更多精彩的把式表演，十八般武艺通通展现。观众们同时看两台戏，一眼就分出高下，当一个戏班的戏比另一个戏班的戏更加精彩的时候，齐齐地把更多目光和喝彩声给这个戏班。也许对观众来说，斗戏的乐趣就在于此。

这样的场景如今仍然在瓯剧舞台上呈现，这和宋代勾栏瓦肆之中，没有音响的情况下，两个对台戏班为了争取更多的观众而相互赛戏斗戏如出一辙。

南戏与瓯剧相差数百年，但在许多方面他们都有相似之处。您可能已经发现，除了中间称胜一时、颇为雅化的昆曲之外，几百年前的早期南戏和几百年后的瓯剧都有随心而唱、载歌载舞的样态。

然而，没有变过的，却是艺人尴尬的处境。

温州乱弹的班社中，艺人间流传着这样一个说法，叫：随身三件宝，也就是“一

张破草席、一条破棉絮、一条破麻袋”，走到哪里就睡到那里，几乎和乞丐无异。有些人甚至连这些也没有。晚上睡觉时只好把戏班中的布质道具“城门”一爿当席，一爿当被，艺人叫这是“睡城门下，盖石头块”。有的就弄点稻草，把身子蜷伏在上头，行话叫“虾儿炒粉干”。因此，在温州乱弹班里，流行着一项特殊的习俗：谁添置了蚊帐，艺人把这叫“造新房子”，不论帐子是新是旧，都得掏腰包，花一两块钱，打点酒、买点肉，请同班艺人吃一餐。其他艺人燃起红蜡烛，在帐子上挂起红绸，吹起唢呐，以示庆祝。可见当时乱弹艺人的生活是多么贫苦。

更有一个有趣的巧合。宋代时，早期南戏在民间演得热火朝天，统治者为了扶正杂剧的官腔地位，几度禁演南戏；到建国之前，温州乱弹也演得热火朝天，却也因为黑暗的时局和大唱民间疾苦的劲头而屡遭禁演。原生态的南戏在禁演中逐渐转型，但也丧失了自我；温州乱弹在禁演中几近失传，到了二十世纪四十年代，仅剩下“老凤玉”“新凤玉”“胜凤玉”三个班社。但在1955年被抢救合并为温州乱弹剧团。

之后便有了开头所说的那出被改编成动画片的著名现代戏《东海小哨兵》，有了《高机与吴三春》，有了《阳河摘印》。再之后，有了2013年梅花奖得主方汝将，他凭借《水牢》一折，成为梅花奖评选历史上瓯剧获奖的第一人。

当我们把眼光投向温州这片土地，我们能说瓯剧有历史；当我们把目光停留在当下这代演员的身上时，我们会说瓯剧有未来。纯粹地从民间来又回到民间去，就在温州，戏曲经历了最跌宕起伏的雅俗之变，涅槃升华，画了一个巨大的圈又回到原点，似乎从来没有改变过。南戏，随着时代的变迁与发展早已不复存在。然而这一古老的戏曲形式却以静态和动态的不同面貌将“神魂”留存在了瓯剧之中，这也许不只是戏剧的力量，更是水土的力量。



（本篇广播节目链接）

丹阳古都里的古音交错　丹剧

19 世纪中叶，达尔文创立了生物进化学说，他指出生物界都是在缓慢而持续的优胜劣汰中逐渐发展的，比如人是由猿类进化而来，生物有高级和低等之分等。在他之后，这一理论对心理学、艺术学及哲学的发展都起到了一定的作用，伴随产生了一系列理论，其中有一种我们称之为"文化进化论"。而当我们持这种观点讨论中国戏曲艺术时，我们就会说戏曲是一种高级的艺术形式，我们现在所知道的很多剧种都在相当长的时间内经历了由各地民俗艺术一点点丰富而成为戏曲的过程。今天，我们暂且不去讨论"文化进化论"的理论本身是否完善，但可以将它作为参照来关照另一部分戏曲剧种。它们在特殊的历史时期一蹴而就，跳开了进化论中循序渐进、逐步发展的步骤，这些特殊情况，也为这些剧种带来了诸多的问题，丹剧，就是这类剧种里的典型。



小贴士

丹剧，流行于江苏苏南的丹阳一带，是在有三百多年历史的曲艺形式——"啷当"说唱的基础上，吸收当地民歌、小调和号子，增加了伴奏乐器，并在其他戏曲剧种的影响下，于 1958 年发展成为戏曲剧种的。最初名为"啷当剧"，1959 年改为丹剧。丹剧在上世纪六十和八十年代的戏曲舞台上曾红火一时。《砻糠记》《三夫人》《野塘婚礼》等都是剧团的保留剧目，近年来又有《岳贡缘》《李三娘》等新剧目排演上台，这是一个还在不断图谋改革、探索出路的剧种。

“家住丹阳姓董名永，父母双亡我孤单一人……”这个著名的唱段出自黄梅戏《**天仙配**》，相信许多人都曾经听到过，这是董永向七仙女诉说家事的一段唱。说到《天仙配》的故事原型，可能因为黄梅戏《天仙配》太过出名，我们下意识里总会以为这个牛郎织女的故事就是出自安徽的传说，但这个唱段的头一句唱词“家住丹阳姓董名永”，则道出了另一个信息，那就是，神话故事中这位男主角的“户籍”，是落在了江苏省的丹阳，而不是把故事唱红的黄梅戏故乡安徽。

丹阳是个什么样的地方呢？我们只需要再回想一下《天仙配》里对牛郎织女的描述就能知道了：这里有广袤的原野，男人们就像董永一样驾牛驭马在土地中劳作，这里还盛产蚕桑，女人们就像七仙女一样织绵纺缎。看来这个传说故事还真是从丹阳地区最质朴的农耕文明中编撰出来的。

《天仙配》的电影在全国传扬开来之后，在苏南的这片沃土上，可爱的丹阳人没有去较真董永卖身葬父前栖息的寒窑坐落何处，也没有人论证那棵做媒的槐荫树究竟在哪里，更没有姓董的乡亲自称是董家后代。可爱的丹阳人都满怀亲情，热忱地欢迎董永和七仙女落户在自己的家乡，还为自己能成为牛郎织女的老乡而倍感骄傲。闲暇时，他们也喜欢用自己的丹剧传唱牛郎织女的故事。

丹剧里的《**槐荫记**》“**路遇**”一段，和黄梅戏里的“路遇”唱词几乎一模一样。如果您仔细聆听，可能更会感到奇怪，丹剧明明是丹阳地区的地方戏曲剧种，怎么却用普通话来演唱呢？说它是普通话，似乎又不太标准。这究竟是怎么一回事呢？咱们还得从头说起。

中国的地方戏曲艺术有两个重要的支柱，一个是方言，一个是与方言音韵紧密结合的音乐声腔。也就是说，方言和声腔是辨别一个剧种的重要依据。曾经有一位专家提出过这样一个假设。他说，假设大家正在观看一场锡剧的演出，我们把音响关闭，问大家这是什么剧种，答案可能是五花八门，有人说姚剧，有人说越剧，还有可能说是婺剧。因为像这些江浙一带兴盛于明清时期的剧种都有可能采用和锡剧同样的扮相与身段，我们顶多是能大致区分出它的类别，而不能明确它是哪个剧种；与之相反，如果我们把大幕拉上，让大家靠听来猜测，那么大家就会毫不犹豫地回答，这是锡剧。这个例子一下就道出了方言和声腔在戏曲中所具有的独特作用。

那么丹剧又是怎样的情况呢？让我们先来看看方言。丹阳的方言是怎样的？



上海滑稽表演艺术家姚慕双周柏春在《**各地堂倌**》中曾有一个演绎丹阳人开粥店的桥段，把丹阳话的特征描摹得活灵活现。

这个《各地堂倌》小段中对丹阳话的形容当然带有滑稽表演独特的艺术夸张，然而这也可能是我们能够具体感知丹阳话最为生动的案例了。从听觉上，我们能直观地感受到这种语言与江淮地区的大多数方言不同，它类似于苏北话又不像苏北话那么硬朗，还有不少南方语言特有的入声字，说它是吴方言，它其中又有不少北方语音的因素，比如吴语中没有的儿化音，在丹阳话中就用得不少。语言学家曾经总结说丹阳方言是"吴头楚尾"，也就是字音属于吴地方言，而字尾声韵又像楚地方言。

对于这个问题，老一辈的丹剧作曲家邓彬更是感慨万千。

邓彬：这个乡镇就奇怪了啊，乡镇之间就差七八里路，但各自的话就听不懂了，各个地方的话不一样，现在剧团里的人来路都不同，我们丹阳有"四门十八腔"，语言都不同，很多丹阳人和丹阳人之间，讲话互相听不懂。有的演员这个地方的，他就带有这个地方的语音特色，有的演员是那个地方的他就带有那个地方的语音，相互之间不太懂。如果你深入下去就会发现，每个演员唱腔音调都不一样，比如有个比较新的戏《**岳贡缘**》，它的三四个主演来自丹阳不同地方，语音就不太一样，唱腔也跟着不一样，所以外面人听来都是丹阳话，但仔细听，丹阳人就知道他们的语音是有差别的。

就像邓老所说，丹阳方言不仅仅在于它特殊的地理位置所导致的南北交融，更主要的是它本身还保留了吴语"十里不同音"的特征。丹阳看上去是典型的江南水乡，境内河网交错。古时候因为桥梁不多导致丹阳许多河流两岸交流不频繁，所以"一村一音"的境况十分普遍；更有甚者，仅隔一条沟渠，语音就不相通。这样一来，吴语的十里不同音，加上南北交错带来的江淮官话影响，丹阳方言的状况就更复杂了。据说仅在丹阳城中，就有四门十八腔之说。老一代的丹剧演员聂佩凤回忆说：

聂佩凤：唱的时候还不明显，最难的是念白，到了念白的时候，我们四个演员八种口音，问题就来了，老师请了专家教授来研究，这个字该怎

么读？逐字逐句想解决这个问题，但觉得很难解决，后来逐渐以城中的丹阳话作为比较主要的标准，再改进一些，这样调整过也不叫丹阳话了，称之为丹阳普通话。

同在丹阳，都说丹阳话，却有四门十八腔的差异，这可能是丹剧要探索着用普通话来唱念的原因之一，聂佩凤老人提到的开会讨论决定用丹阳城中的话作为基本参照，改制为丹阳普通话，正是丹剧对语言问题的解决方案。

也许您会想，一直到现在，我们都没有提到丹剧的前身"啷当调"，其实，这主要是因为如果要提及丹剧的音乐，我们就无法回避地要先面对丹阳方言的问题。刚才我们说到了丹阳方言的特殊，以及丹剧面对这样的方言所采取的措施，这一切对丹剧采用怎样的音乐有特别重要的意义。

在中国戏曲当中，唱腔的形成和方言的声调有密切的关联。所谓"依字行腔"，不同方言的声调走向就带来了不同唱腔的运腔方式。可以说许多地方戏的唱腔就是把方言的语调进一步放大。也正是因为如此，当丹剧改用丹阳普通话以后，它的唱腔应该何去何从，就突然显得手足无措起来。

说到这里，我们又要停下来说一个插曲，这个插曲能帮助我们更好地理解为什么丹剧会面临这样的尴尬局面。

其实在丹阳这个地方，正是由于方言的复杂，长期以来在民间并没有自发地形成戏曲剧种，相比之下，丹阳的民歌、小调以及说唱相对发达一些。"啷当调"就是在丹阳非常受欢迎的一种说唱，比如陈玲梅的《**懒婆娘**》。

直到上个世纪五十年代末，当地最受欢迎也最复杂的文艺形式就是啷当说唱。1958年，丹阳水利工程指挥部宣传队以【啷当调】演出文艺节目，受到了欢迎。是年11月，丹阳县文化馆举办丹阳县文艺骨干啷当训练班，同时组织人员收集、挖掘、整理丹阳汉族民间音乐及民歌，并以【啷当调】为基础，将训练班学员编排的《张木匠上北京》等四出小戏按戏曲特点，定谱定调定腔，编成了一套唱腔。仅仅过了两个月，1959年元旦，四出小戏公演，被群众称为"啷当戏"。借着这股势头，在啷当训练班的基础上，云阳剧团成立了。又仅仅过了八个月，啷当戏被正式定名为丹剧，云阳剧团也更名为丹阳县实验丹剧团。

就这样，在当时全国上下吹响的跃进号角中，不到两年时间，丹阳突然有了戏曲剧种。

正因为机遇偶然，时间仓促，成立之初的丹剧团基本没有专业演员，对此，如今已经退休的丹剧作曲家邓彬是这样说的：

邓彬：不会唱的占绝大多数，你不写他就不能唱、不会唱，只有一两个人会唱，那一两个人的情况是，当时丹阳又没有电视电影，到了晚上丹阳老百姓到处都唱啷当，就有几个人学会了，这样的人没文化、不识字，年纪比较大，剧团成立之初就把他们招进来了。除了几个老人以外，大多都是年轻人，那就更是一句都不会唱了，得你写出来，他们对着谱子，教他们唱，像音乐课上课一样教会的。

这个时事造就的剧种和剧团，无法解决丹阳方言的复杂问题，甚至一直到从十里八乡招来一批说着各路丹阳话的丹阳人，才意识到剧种统一语言的这个问题。他们最终采取了我们前面说到的用丹阳普通话演唱丹剧的办法，而这个做法，在音乐方面为这个剧种之后的发展带来了种种的矛盾和隐患。

无法从统一协调的方言出发寻找声腔，六十年代初的丹剧团只得引进一批新文艺工作者来创作声腔。邓彬就是其中最主要的一位，他给我们道出了这样的事实：

邓彬：丹剧在丹阳市一个民间的曲艺，它不是戏曲、也不是民歌，它完全是由说唱音乐变过来的，所以它不像其他剧种，（声腔）是演员一点点磨出来，把那个腔唱出来，丹剧音乐完全是我们写出来的，每个剧目的音乐都是作曲创作的，演员对着谱子学唱，这个是绝无仅有的，也算是一个特色吧。

而创作者的背景不同，呈现的音乐就不同，这使得丹剧的唱腔五味杂陈：

邓彬：所以作曲的人个人音乐功底、素材积累、风格都对丹剧音乐创作有影响，它会在每个剧目里插进很多外来因素，不一定是丹阳因素，一

个作曲要是对丹阳的民间因素熟悉一点，那插进去的丹阳韵味就多一点，如果他对其他的戏曲剧种或歌剧戏剧兴趣大一点的话，它就会把这些内容多放一点进去。所以丹剧的每个作品音乐都有它的特性，也就是这样形成的。

邓老是广东人，早年受过专业的音乐训练，也深知用民间素材的道理，他和他的同伴们以丹剧成立之初采用的啷当说唱为目标，进一步深入采风，最终为丹剧确立了音乐的基本框架：

邓彬：我们是根据它的东西分析出来的，他们唱啷当的人的音乐拿过来把它改成丹剧，它们这个音乐我们感觉到有四种音乐成分：一种成分是后面变成的“啷当调”，一种成分是后面变成了“云阳调”，一种成分是后面变成的“花名调”，一种是没有单独拎出来，就是“高拨子”，也就是要高腔，自由发挥的那种高腔。我们就把这四种成分变成了四种基本唱腔，实际上它是一个大范围里拆开的，拆成三大类。

这里，一个矛盾集中点出现了：丹剧的诞生，源于将说唱艺术啷当改演成小戏，也因此啷当说唱的音乐成为了丹剧最主要的音乐来源。但作为说唱艺术，啷当的音调就是丹阳方言语调的夸张化，而丹阳方言的问题一开始就没有解决好，这个问题始终悬而未决。于是，到了八十年代，为了寻求丹剧在语言和音乐上的突破口，邓老带领着团队把功夫用在了戏外。

邓彬：六十年代的时候，我们丹阳属于镇江，镇江地区搞了一个民歌集成，当时搞了七八个月的时间。当时我在丹阳文化馆，这个丹阳片区的编纂工作是我负责，所以我每次写丹剧的时候，就零零碎碎地把丹阳民歌的音调因素就吸收进去了，所以现在丹阳民歌成了丹剧很重要的音乐组成部分。

虽然采用了种种办法，但是作为一线的创作者，他更清楚地知道，如果语言的问题不解决，在音乐上就很难突破：

邓彬：按照我们理解的地方戏曲，特别是江南地区，地方戏的语言是第一性的，音乐是第二性的，就是先有语言的区别，再强化出唱腔的不同。如果没有语言，都是创作音乐，大家都变成一样的了，也不是各自的剧种了。可就是因为丹阳的语言有特殊性，影响到了丹阳的音乐，语言的问题40年没有解决，一直没有解决，这是一个很大的问题……

从二十世纪六十年代形成剧种至今，丹剧经历了一段短暂的红火，但是这个靠外力焐热的剧种，在之后很长一段时间处于彷徨和迷茫的状态中。直到2004年，由原丹阳市锡剧团和丹剧团优化组合而成的丹阳市戏剧总团，通过文艺体制改革进行转企改制，近几年排演了大型古装丹剧《岳贡缘》《李三娘》。

《李三娘》作为这几年丹剧团的新编剧目，仍然具有丹阳普通话和各种音乐素材的痕迹，从事了一辈子丹剧音乐创作的邓老，深知这个问题的关键意义。

邓彬：我们的想法，如果丹剧还希望它存在，甚至希望它发展的话，那就要保存它的个性，如果个性没有了，也就没有存在的价值了。那么如果要保存它的个性，唯一的从技术上讲，就是要解决它语音音调问题。到底什么是丹剧的舞台语言？这个剧种如果要消亡的话，就是从语言问题开始，而不是音乐问题。我们很遗憾，语言问题到现在始终没有解决，没有人关心、没有精力、没有经费，也没有人员……

今天我们说丹剧，看到的是各种矛盾与问题复杂交织在一起的状况。这种矛盾与问题，一方面揭示了中国戏曲语言和音乐、方言与唱腔之间环环相扣的关系，另一方面也引发我们对这样一类剧种的思考，也许我们无法评判这个剧种以这样的方式产生是对是错，也无需去预言它的未来，但是跳开了艺术发展规律，天真地去构建艺术品种，这种做法值得我们警觉并深思。



（本篇广播节目链接）

运河城中清曲扬　扬州清曲

说到扬州，从来不缺溢美之辞。李白说："故人西辞黄鹤楼，烟花三月下扬州"；李绅说"嘹唳塞鸿经楚泽，浅深红树见扬州"；杜牧说："春风十里扬州路，卷上珠帘总不如"；徐凝说："天下三分明月夜，二分无赖是扬州"；陆游说："楼船夜雪瓜洲渡，铁马秋风大散关"，唐诗宋词里描述扬州、赞美扬州、羡慕扬州、甚至嫉妒扬州的文字不计其数，那些我们耳熟能详的名篇名句，也有不少与扬州相关。除了古诗词中的描写，现代人眼中，闻名天下的扬州三把刀、大煮干丝、狮子头、三丁包等依旧可以品尝到的美食，都代表着扬州是一个懂得生活和享乐的城市。这样的城市怎么会少了艺术的浸润呢？今天我们要说的就是发源于扬州，与扬州的城市发展、文化气质都息息相关的一种曲艺，它叫：扬州清曲。

小贴士

扬州清曲，中国江苏省扬州地区古老而有影响力的汉族曲艺之一。清代康、乾年间是其鼎盛期，曾流传于全国许多地区。扬州清曲历史久远，元代小唱、散曲是其源头，明代的许多小曲风韵至今仍有保留。扬州清曲大部分音乐源自本地小调，再次为"传自四方"的各地小调，其音乐具有民间性及地域特性。曲词题材极其广泛，曲目十分丰富。演唱者分"阔口"和"窄口"，均依字行腔，注重腔韵和发声。每个演唱曲目有一至数人参加，至今保持传统坐唱形式，除演唱者本人操一件乐器外，还有人员不等的小型乐队伴奏，乐器为丝竹管弦和打击乐。扬州的许多传统戏曲和曲艺形式均受到过扬州清曲的影响。

《**茉莉花**》在中国几乎是家喻户晓。早在十八世纪末，有个外国人将这首歌的曲调记了下来，歌词用英文和汉语拼音并列表示。几年后的1804年，一个叫约翰·贝罗的英国人来中国担任英国第一任驻华大使的秘书，他出版了自己的著作《中国游记》，特意把这首歌的歌谱刊载了出来。于是这首歌随着这本书传向海外，成了第一首在欧洲和南美等地的人们通过乐谱读到的中国民歌。

1924年，世界著名歌剧大师、意大利作曲家普契尼在癌症病患中完成了歌剧《**图兰朵**》的初稿后逝世。为了勾画想象中的东方世界，普契尼把故事背景设置在中国元朝，虚构了一位美丽而冷酷的公主图兰多特。为了更好地渲染东方韵味，普契尼也把《茉莉花》的曲调作为该剧的主要音乐素材之一。1926年，该剧在意大利首演，取得了很大的成功。从此，这首中国江南的民歌随着这部歌剧经典的流传在海外声名鹊起。

1942年冬天，新四军淮南大众剧团来到扬州城西面的金牛山脚下演出。一个雨天的下午，年仅14岁的小团员何仿听当地人说附近有位艺人不仅吹拉弹唱是一把好手，更有一肚子的歌。何仿在一间茅屋里找到了那位艺人。艺人很热情，问何仿有没有听过《**鲜花调**》，何仿摇了摇头。艺人说，这歌在道光年间苏皖一带就有人唱，蛮好听的。说着艺人拉着琴唱了起来。

年轻的何仿一下子就被这首悠扬动听的《鲜花调》迷住了，他花了大半天的时间，不仅用简谱记下了这首歌，并且按照艺人的方法准确唱了出来。回去之后，这支旋律一直萦绕在他的脑海中，这首原先要唱茉莉花、玫瑰花和金银花三种花的歌曲，被他再三斟酌，最后只留下了《茉莉花》这一段。他又对旋律反复捶打，使音乐更加旖旎婉转，最终把这首歌定名叫了《茉莉花》。

如今，我们都把这首歌叫作《茉莉花》，只有苏北一带的民间仍然叫着它【鲜花调】。现在我们也都习惯于把它叫作"歌"，只有在苏北民间，还有人仍然坚持称它是一支曲牌。

他们坚持说"我唱一个牌子，【鲜花调】"，而不是说"我唱一首歌，《茉莉花》"，其中是有故事的。这个故事就和我们今天要说的扬州清曲有关。在扬州清曲里，它就是一个叫作【鲜花调】的牌子。

要是这个叫作【鲜花调】的曲牌发源于中国的其他地方，而并不出自扬州，也不存在于清曲中，那么它就不会成为中国最有影响力的一个旋律，也就不会有前面一连串国内国外的艺术家纷纷记录引用这个旋律的故事。这个讲法毫不夸张。我们回过头去，从扬州这个地方说起。



《广陵散》列于古琴十大名曲之一，与这支曲子相关的是那个飘逸风流、才学卓绝的魏晋名士嵇康，和他临刑奏琴的旷世传奇。

公元 262 年，在一些无耻小人的诽谤和唆使下，统治者司马昭下令，以莫须有的政治罪名将实际上早已远离朝堂隐退江湖的嵇康处死。在刑场上，嵇康要过一张七弦琴，在高高的刑台上，面对成千上万前来为他送行的人们，弹奏了铮铮的琴声，神秘的曲调，铺天盖地，飘进了每个人的心里。弹毕之后，嵇康抛下一句话："《广陵散》于今绝矣！"，之后从容赴死，时年仅 39 岁。

这个著名的故事一直伴随着这支著名的曲子。我们说扬州，为什么要提这首曲子呢？因为扬州的古名叫广陵。有意思的问题来了，《广陵散》描述的是当年的

《聂政刺韩王》，这个故事发生在今天的河南禹州，弹曲子的嵇康是谯国铚县人，也就是今天的安徽省濉溪县人。既然这支曲子所说的故事和弹这支曲子的人都和扬州没关系，那这首曲子为什么要叫《广陵散》呢？原来秦汉之时，扬州称“广陵”，而这支曲子，最初就流行在古扬州一带。散是一种体裁的名称，《广陵散》就是弹奏操弄扬州这个地方流行的曲子。虽然内容说的是聂政刺韩王，想来最初的旋律是从扬州民间摘取而来的。

如今我们能看到最古老的《广陵散》乐谱记载是在明代的《神奇秘谱》中，这个旋律是不是还是秦汉时期扬州地方的声音也许早就无法考证了，但这个广陵散故事的始末却暗示了今天的我们，扬州，虽然不在中原，却自古是一个极有地位的城市。

远在春秋末期，吴王夫差为北上伐齐，称霸中原，就在扬州筑坝挖沟，开凿了一条引长江水入淮河的运河，把长江和淮河连在一起，这就是历史上有名的邗沟。邗沟南起扬州，北至淮安的莫口，是中国最早的运河。此后在邗沟基础上不断向北向南发展、延长，经几百年形成了世界上最长的一条人工运河——京杭大运河。公元前 486 年扬州地界邗沟的建造，是京杭大运河的发端。而扬州最早也因为邗沟而得名邗城，扬州从那时起就是一座运河城。

扬州的命运便与运河连在一起了。大运河修建的高峰之一是隋炀帝在位的时期，这个充满争议的暴君下令扩展大运河，也与扬州有着密不可分的关系。

当年，隋炀帝登上帝位，只知道沉迷女色，不顾伦理的他，甚至将目光盯上了同父异母的妹妹琼花公主。琼花公主不堪忍受他的骚扰，就辗转来到了凤凰岛上隐居。可隋炀帝还是知道了她的去处，说是要开运河，就一路开到了扬州。琼花公主自知难以逃脱，就投入了运河自尽。隋炀帝只好将琼花公主葬在了凤凰岛上，自己溜回了京城。公主死后，坟墓上开出了八瓣的花朵，把花瓣研碎放入水中洗脸，女孩子的容颜就会变得好看起来。“扬州出美女”的说法，就是从那时候流传开来的。

隋炀帝在民间的口碑并不好，昏庸残暴，垂涎美色，百姓厌恶他，便在故事里把他开凿运河的目的都附和到他寻找美女上。而事实上，隋炀帝也曾是一个有作为的皇子，即位之前上战场打破南北分裂，完成隋代一统，立足扬州，发展南方经济，笼络人才最终登上帝位。即位后重设郡县制、创置科举制，他下令开凿大运

河，其实是出于政治和经济目的，是为了更好地沟通和加强南北的经济文化联系。

扬州自古便能持续稳定发展，完全得益于运河，这里是南漕北运船舶必经的咽喉要塞。隋炀帝以后的另一个扬州全面繁荣的高峰，便是在明清时期。当明末清初扬州的鼎盛繁荣期，出现了两个关键词，一个是盐商，一个是瘦马。这两者，与扬州清曲息息相关。

扬州盐商，是指侨寓扬州，或者说坐镇扬州经营两淮盐业的商人，但扬州盐商中的绝大多数并不是扬州人。扬州附近有当时全国最大的海盐产场，历史上一直流传着“两淮盐，天下咸”的民谚，而两淮盐业的管理中心就在扬州，扬州自然也就成了两淮盐商的聚集地。由于淮扬自古就是税赋重地，凭借政府给予的特权，他们获得了江苏、安徽、河南、江西、湖南、湖北等6个地域的巨大市场，而这6个地域几乎是当时中国经济最发达、人口最稠密的地区，因而成就了扬州盐商的鼎盛，也造就了扬州的繁荣。尤其是清朝康雍乾年间，扬州盐商的财富和影响力可谓达到了极致。乾隆三十七年，扬州盐商年赚银1500万两以上，上交盐税600万两以上，占全国盐课的60%左右。而这一年，中国的经济总量是世界的32%，扬州盐商提供的盐税占了世界8%的经济总量，扬州盐商可谓富甲天下，“扬州盐商”四个字也几乎就成了盐商的代名词。所谓饱暖思淫欲，经济富足直接催生了文化的繁荣：

> 他是我的清曲引进者，经常和尤庆乐、周扬侯、葛锦华、王万青等清曲大家在大盐商萧裕丰家唱清曲。有一次，他带我到大盐商赵子美家唱‘家宴’。所谓‘家宴’，即人家有婚丧喜事，邀请这些清曲大家去演唱一番。我随同王万青来到大盐商家，只见花厅上摆酒，筵席甚丰。大厅上一顺排摆着三张八仙大桌，上面陈列两面琵琶，还有三弦、二胡、洋琴、小盘子、檀板等各种乐器。桌上香烟水果、蜜枣和冰糖堆积如山，都是为曲友而备……

这是江苏省扬剧团老一辈著名琴师颜琦在他的书稿《扬剧历史和音乐及其伴奏谱》中回忆的一段话，说的便是他年轻时曾到扬州大盐商家唱“家宴”的过程。扬州不仅有历朝历代沉淀而成的深厚文化底蕴，也有最入世的享乐主义。清曲是一个直接的体现。盐商家宴少不了“扬州清曲”在场，那些富贾们喜爱清曲，有些甚至自己也会唱清曲。最有代表性的便是扬州人郑板桥。他的《**板桥道情**》虽叫



道情，事实上，却是用地道的淮扬小调演唱，而几件乐器伴奏、坐而清唱的形式，也着实就是扬州清曲了。

回忆清曲演出过往的琴师颜琦是一位男性，但当时演唱清曲的最大群体却是扬州的女性。这些女性中，有一部分是良家女子，郑板桥曾在诗中写道："千家养女先教曲"，教的什么曲？就是扬州清曲。而另一部分，也是更主要的一部分，是伴随着扬州的极致富庶而催生的一个群体诞生，那就是瘦马。

这里说的"瘦马"并非指一种马，而是指一群人。与盐商大多不是扬州人相反，瘦马大多就是扬州人。他们是贫苦家庭中面貌姣好的女孩。职业经理人低价把她们买回后调习，教她们歌舞乐艺、琴棋书画，长成后卖与富人作妾或入烟花柳巷。因为贫女多瘦弱，"瘦马"之名由此而来。初买童女时不过十几贯钱，待其出嫁时，可赚达千五百两。一般百姓见有利可图，竞相效法，蔚为风气。而腰缠万贯、富甲天下的扬州盐商，"养瘦马"之风最盛。

瘦马并非歌妓，但"歌唱"是瘦马最基本的功课。这些来自民间的女子，不知不觉就把民间俗曲和民歌的营养慢慢注入到了发源于元代"小唱"的扬州清曲中，完成了雅俗共赏的过程。

卖于富商的瘦马，随着她们的恩主离开扬州，这些扬州姑娘的足迹便踏遍了祖国的大江南北。有资料记载两百多年前，扬州清曲随着这一批批姑娘流传四方，滋养、丰富了襄阳小曲、广东南音、东北二人转等二十多种戏曲曲艺。回到最初，也许没有那条运河，便不会有扬州这座运河城；没有运河城，也就不存在扬州文化的繁华；若不是如此重要的地理位置和历史文脉，清代盐商不聚于此，瘦马便也无从谈起了。这条链接了千年的线索，成就的是扬州清曲，可又哪里只是扬州清曲呢？想来那首《茉莉花》传扬全世界并不是个偶然吧，这支【鲜花调】得益于和扬州清曲相关的这条锁链，却只是扬州清曲整个艺术的冰山一角。



（本篇广播节目链接）

泉州戏曲文化专题系列

马可波罗与阔阔真公主的泉州游记　梨园戏

所谓"百年中国看上海"，上海这座城市，记录了中国近代化历程的点点滴滴。迄今为止，"海纳百川、开放包容、兼收并蓄"一直是上海引以为傲的城市文化精神。其实要说这种"开放"的精神和态度，倒并不是近百年的中国刚刚习得并在上海实践的。历史上，中国曾一直是一个胸怀宽广的国家，每逢盛世，也总有那么一些城市，成为世界闻名的东方传奇之地，比如隋唐时期的长安、宋元时期的泉州等。这些城市曾经的开放程度之高绝不亚于如今的上海，然而既能广泛吸纳世界文明、同时又能充分张扬本土文化的地方，非福建省的泉州莫属了。在这片神奇的土地上，孕育了丰富的戏曲文化。首先，我们就从梨园戏开始去领略传统戏曲的魅力。



小贴士

梨园戏，发源于宋元时期的泉州，与浙江的南戏并称为"搬演南宋戏文唱念声腔"的"闽浙之音"，距今已有八百余年的历史，被誉为"古南戏活化石"。梨园戏广泛流播于福建泉州、漳州、厦门，广东潮汕及港澳台地区，还有东南亚各国闽南语系华侨居住地。梨园戏有大梨园和小梨园之分，大梨园又分"上路""下南"两支，三种流派都有各自的"十八棚头"也就是保留剧目和专用唱腔曲牌。梨园戏是泉州戏曲文化的典范。

离开福州城，渡过这条河，向东南方前行五日，沿途人口稠密，并有许多市镇、城堡和坚固的住宅。这里物产丰富，但道路崎岖不平，一路上都是山岭、峡谷、密林，只有一小块平原。此地的森林中多为灌木，出产樟脑。乡间的猎物也很多。居民是大汗的百姓，归福州管辖。

（《马可波罗游记》）

公元1292年春天，一支船队向着刺桐城缓缓而来，船上一个四十多岁的中年意大利男子用羊皮纸卷和鹅毛笔记录下眼前看到的景致和这几日的行程，慢慢抬起头，望向船舱外。流经刺桐港的河流，河面宽阔，水流湍急，这是经过京师那条河的一个支流。登上岸，便到了一座城池之下，走近前去，城门上赫然写着“泉山门”三个大字。

他们交验了通关文牒，守门的士兵缓缓打开城门，熙熙攘攘的街市就在眼前了。左边，卖瓷器的商贩吆喝着，右边是一家布庄，前头的拐角，一家香料店门前余烟袅袅。大街上来自世界各地的人们穿梭往来，谈着一笔笔生意，搬着一批批货物……

这便是刺桐城了，因为很久以前这里的一个县官绕着城池种了一圈刺桐树，每到夏天，大街小巷开满了火红火红的刺桐花，这里就得了刺桐城的名字。唐代起，这里便是中国南方四大港口之一，也是海上丝绸之路的起点。这里就是今天的泉州，而千年以前，全世界的人们都不知道泉州这个名字，但全世界都知道中国的南方，有一个刺桐城。那是遍地黄金的天堂。

那个坐船到来的中年男子叫马可波罗，他来中国已经十七年了，不过这倒是他头一回来到刺桐城。上岸以后，他们一行改乘了车轿，缓缓向着驿馆而去，路上经过了承天巷。这是个新潮的地方，这不，巷子里的会馆中，正演着最新潮的梨园戏**《吕蒙正》**。

《吕蒙正》是梨园戏中的“下南”戏，什么是下南戏呢？泉州文化名人陈日升[①]给出了如下介绍：

---

① 陈日升，泉州文化名人，泉州市民族民间文化工作研究会会长、泉州市南音艺术家协会主席、泉州历史文化中心副理事长。

陈日升:《吕蒙正》属于下南戏的看家戏,梨园戏有三个流派或者说三大分支,分别是土生土长的"下南班"、浙江方面来的"上路班"和贵族府第的家班,也就是俗称的"小梨园",三者各以不同的看家戏"十八棚头",互相竞胜。"下南班"与"上路班",都是成年人组班,各自可以"优人互凑",所以合称"大梨园",俗呼"老戏";家班因纯属童伶,都是小艺人,所以称为"小梨园",或名"七子班",俗呼"戏仔"。"小梨园"非"大梨园"所生,童伶长大后就散棚,并非自然成为"大梨园"。下南班的剧目保留了方言本色和浓郁的泥土风情。

梨园戏是在元代的刺桐城里刚刚时兴起来的戏,马可波罗走遍了中国的大江南北。十七年前,他和他的父亲、叔叔一同,走陆上丝绸之路来到中国,他们从威尼斯出发,途经以色列,穿过叙利亚、伊朗、阿富汗,翻过帕米尔高原,穿越塔克拉玛干沙漠,来到古城敦煌,又经玉门关到万里长城,最后穿过河西走廊,到达了元朝的北部都城——上都。之后,马可波罗以他敏锐的观察力和极强的学习能力,得到了元顺帝忽必烈的器重,除了在京城大都应差外,还多次安排他到国内各地和一些邻近国家游览访问。

十七年间,他见识过的歌舞戏班并不少,而这种戏倒也是第一次听到。他已经打听了,这种戏叫"梨园戏",他是知道中国的梨园的,那原先只是唐代都城长安的一个地名,因为唐明皇李隆基在那个地方教演训练乐工和艺人,后来就与戏曲联系在一起,成为艺术组织和艺人的代名词。只是梨园里扮演出来的戏各有各的名字,从没有因为是出自梨园而叫梨园戏的道理,这个"梨园戏"和梨园究竟是什么关系呢?

陈日升:它为什么叫梨园戏,这有一个说法。追溯一下这个名字的由来,其实并不古老,可能最早在清末民初的时候,才有定论。它(梨园戏)原先就叫下南、老戏、七子班,就是这样叫的。那么梨园戏这么叫跟唐代的梨园有些想法上的牵连,但没有直接的关系,并不是和唐代梨园子弟有直接的传承的,因为梨园最先是音乐舞蹈(的排演机构),不是戏剧(排演机构)。后来因为梨园戏里的戏有非常浓厚的音乐、舞蹈的味道,但它(的本体)又是戏,所以牵扯过来,定名"梨园戏"。

除了马可波罗以外，阔阔真也是第一次听到“梨园戏”。这次，马可波罗和父亲一同来到刺桐城，就是受忽必烈大汗委托，护送这位叫阔阔真的蒙古公主到波斯成婚的。他们趁机向大汗提出回国的请求，大汗答应了他们，在完成使命后，可以转道回国。

阔阔真不仅是第一次听梨园戏，连刺桐城这个地方，她也是第一次来。街市上的异域风情深深吸引了她，典型中亚建筑风格的艾苏哈卜清真寺建于公元1009年的北宋时期，纯粹的阿拉伯风格纯净中透着繁复之美。修建于公元687年的开元寺，是泉州的古寺之一，寺中上下细中间粗的石柱，正是典型的唐朝梭子柱。阔阔真看花了眼，她以前只是听说过这个地方，哪里想到这简直就是一个缩小了的全世界。

不同肤色、不同服饰的外国商人和中国商贾，云集在刺桐城的街头，各国商船以及前来进贡朝廷的诸侯国使者，都集中在这个盛大的海港。从北宋末年，官府在泉州设置来远驿，专门接待来华外国使节。一些外国商人，聚居在城南一带，形成了“蕃人巷”。此刻阔阔真正在马可波罗和其他随从的陪同下，走在番人巷中……

陈日升：当时的梨园在这片土地生长，它有几个因素，一个是移民。泉州的移民百分之七十是从中原来的，他们把当地的文化、戏剧、音乐都带到这里。来到这里以后呢，在一个新的土壤又再度繁荣发达。所以到宋代的时候已经非常繁华了。第二是宗教。宋元时期梨园戏兴起时，泉州已经有世界各地的宗教在这里流传了。很有特色的是，不仅有宗教流传，而且各自有最为他们崇拜的一个住所。伊斯兰教就不必说了，在这里非常强盛，当时有说法，穆罕默德派了10个弟子到全世界传教，其中4个到了中国，4个中间有2个就在泉州这个地方定居、传教。还有比如说摩尼教、印度教、婆罗门教。连婆罗门教都有专门的教室。当时的格局，番人，也就是外国人，他们都不住在老城里面，他们住在城外，聚居在城南一带，伊斯兰教在城东区，印度教在东南。从这一点可以看出，泉州有一个说法：泉州是世界宗教博物馆。当时有说法，泉州有这么多的重要宗教在这里共存，而且他们在这里和平共处，从来不吵架。到现在泉州所立的，世界级宗教建筑文化遗产都还在泉州城内保

留着。梨园戏的音乐主要承接的是汉民族从中原传承过来的汉族音乐，古典的音乐，但是在这里生存以后，这里作为世界海上丝绸之路的港口，有那么多的外国人经商生活，把它们的文化、音乐也带进来。所以，有专家指出，在梨园戏的音乐中，也保留着阿拉伯音乐的元素，这也是非常奇特的现象。

阔阔真是一位贵族公主，她虽然没有见识过刺桐城的花花世界，没有听过梨园戏，却知道刺桐城历史悠久的"**南音**"：

陈日升：讲到泉州的音乐，最主要的是泉州南音，为什么我要特指泉州南音呢？因为中国其实很多地方有南音，包括江南也有，广州也有。那么泉州南音它本来有个名字叫"泉州弦管"。它是一个大的乐种，可以说它的历史源远流长，可以一直追溯到秦汉的"清商乐"、"相和歌"。南音乐器的形态、演唱的规制、它现存的工尺谱的记谱方式，都可以看到中原古乐在这个地方的遗存。那么讲到南音和梨园音乐之间的关系，梨园戏是宋元时期逐渐形成的一种戏剧，是我们中国戏曲史上最古老的戏曲之一。从音乐上讲，我们举乐队为例，它有两个，一个梨园戏的乐队，南音的乐器它都用，但原来不是这样的，原先梨园戏不能用琵琶，南音中横抱的琵琶是非常高贵的，以前人们认为梨园戏是优伶的表演，是不能用这么高贵的乐器的，也不能用洞箫。所以原来梨园戏主要的乐器是横笛、二弦、三弦，当然现在扬琴、大提琴、二胡、中胡、北琶都会加进来。还有一个例子，就是"拍"，拍是什么？就是《韩熙载夜宴图》中韩熙载拿的那个乐器，控制节奏的，以前中原的拍很大，我们泉州的已经改良过了，算是袖珍版的，这个拍在梨园戏中也用，但在梨园戏中不是控制节奏的，而是增添音色的。梨园戏中控制节奏的是压脚鼓，压脚鼓才是指挥。它用脚压在鼓面上，来控制音色音量，还有音高。总体上讲，梨园戏的音乐从南音派生出来。但是后来，梨园戏中的套曲又转而被南音吸收，成了南音界唱的代表曲调。这就说明了他们之间血肉相连的关系。当然南音不只是养育了一个梨园戏，它还养育了泉州的木偶戏、布袋戏、高甲戏、打城戏。你看在一个地级市里面有五六



个剧种，这在中国也是比较罕见的。

上路戏《**朱弁**》便是"大梨园"中与下南戏对应的戏，"上路"本来时指宋代时候的"两浙路"，也就是来自温州班，经地方化的易语改调而成。对于泉州而言，上路戏是外来的，它经历了宋、元、明三代，由城市退到农村，与"下南"戏混合，才逐渐完成了风俗与方言的改造，壮大了地域声腔，元代起，是上路戏进入大发展的时期。

陈日升：有人说梨园戏的音乐和昆曲有点像，为什么会有这一说呢？因为梨园的三个流派中有一个流派叫"上路"，为什么叫上路呢？因为在元代的时候地区划分是以"路"为名的，就像现在说的"省"。那么泉州这个地方在中国最南的地区，所以在它以北的地方，都在它的上面，都叫作上路，因此上路这个流派可能和温州当时的南戏、杂剧有更加密切的关系。所有梨园的音乐和昆曲音乐的关系是什么？它主要是从文化韵味方面有很多相似的地方，它最大的共同特点就是都很悠扬舒缓。

就是在番人巷中，阔阔真见到了来自她即将要去的波斯国的人。他们长得和自己完全不同，仿佛处处唱着反调。她的眼睛细长突出，一览无遗，他们的眼睛却深深抠陷下去，她的鼻子圆润扁平，他们的鼻子却如刀削一般。她有一张毫无棱角的脸，他们的脸却轮廓分明。

阔阔真要去的地方叫波斯，马可波罗选择从泉州港出发，先到达爪哇，从爪哇继续航行，渡过印度洋，抵达伊儿汗国港口忽里模子，也就是今天的阿巴斯港，以水路经印度洋，预计航行两年零两个月抵达。想到此程有去无回，阔阔真不禁伤感起来，回到驿馆，刺桐城的县官已经恭候多时了。

他们知道阔阔真到了当地，暂留几日便要出发，为了表达恭敬，特意送来一班最近学唱新腔新调的小梨园，小梨园的孩子们为公主献上了一支《**陈三五娘**》。

陈日升：梨园戏的三个流派中，有一个叫小梨园、七子班。就是 7 个

小孩子组成的班，他们是从小一个师傅带出来的，从小招一批人，然后不行的就淘汰，剩下行的。那么七子班到一定年限后演了几年了孩子们大了就解散了，然后再招新的培养。现在传到台湾的梨园戏最早的就是七子班。有历史记载说，七子班中有一个仪式，每年都要祭拜他们的戏神，他们的戏神是田都元帅。

梨园戏信仰的戏神是田都元帅，俗称“相公爷”。传说是唐玄宗时期的梨园乐师雷海青，他精通音乐，演艺高超，善于弹奏琵琶。安禄山叛乱时攻陷长安，摆酒作乐，他不肯演奏，以琵琶击打安禄山不成而死。后来，唐玄宗封他为“天下梨园都总管”，令天下梨园祭祀他。

传说雷海青死后，曾在空中显灵，旗上雷字被云遮去“雨”头，只显一个“田”字，所以在泉州，称他田公元帅。雷海青因为忠义之心、壮烈之举，又能歌善舞、会弹会奏，成了梨园戏的戏神。

梨园戏行内信仰崇拜雷海青，还与雷海青的身世传说有关。相传雷海青就是今天的福建省泉州市南安县人，他的老家，属于南安县下的罗东十七都坑口乡。当年被安禄山加害之后，尸体由乡亲辗转运回到南安坑口埋葬。现在南安罗东乡坑口村还存有戏神祖庙一座和戏神墓遗址，宫对面五十多米处有一古墓，碑刻“相公墓”三字，是明代万历庚子年所立，据传是雷海青的埋葬之处。戏班但凡到南安演出，称为谒祖。

刺桐城的沿海有一个港口，船舶往来如织，装载着各种商品，驶往行省的各地出售。这里的胡椒出口量非常大，但其中运往亚历山大港以供应西方各地所需的数量却微乎其微，恐怕还不到百分之一。刺桐是世界最大的港口之一，大批商人云集于此，货物堆积如山，买卖的盛况令人难以想象……

（《马可波罗游记》）

那次在刺桐城的短暂停留，被马可波罗用只言片语记录在了回国以后口述的《马可波罗游记》中，阔阔真也顺利到达了波斯，只是她经历了二年零二个月的航行到达波斯的时候，她的丈夫已经离世了。海上丝绸之路是一条神奇的

路，它的源头便是今天的泉州，这个曾经叫作刺桐城的地方。马可波罗和阔阔真当年是不是真的听过梨园戏？听的是哪一出？都已经无法探寻了。我们只知道，这个马可波罗笔下的“世界第一大港”，这个曾经吞吐着全世界贸易的地方，诞生过一种叫梨园戏的戏曲，它代表着当时中国的本乡本土；它传承了下来，如今成了那些历史的见证。如果阔阔真当年在泉州港听过梨园戏，那么在这个对她而言再陌生不过的戏曲，等她到了波斯的时候，大约也成了梦中的乡音了吧。



（本篇广播节目链接）

泉州戏曲文化专题系列

戚继光的“松江阵” 高甲戏

曾经叫作刺桐城的泉州，因为优越而独特的地理位置，成为了宋元时期“开放中国”的象征。然而与海洋和海事相关的故事，并不全都像《马可波罗游记》中描述的那样唯美浪漫，更多的时候，故事里充斥着惊险与危机，那种未知，也许正是海洋本身的魅力，也是所有沿海城市和港口的魅力所在。如果说梨园戏代表着中原文化在泉州的体现，同时应声附和了海港城市浪漫唯美的一面，那么高甲戏则是在海洋给予海港城市的凶险和危机中孕育而生的，它也在泉州。



小贴士

高甲戏，又称戈甲戏、九甲戏，是福建省五大地方剧种之一，形成于明末清初，兴盛于清代中叶。它主要流传于泉州、晋江、南安、厦门、龙溪等闽南地区、以及港澳台和东南亚华侨聚居地。高甲戏最初源自泉州民俗活动宋江阵，后逐渐转变为宋江戏，经历合兴戏的历史阶段最终发展为高甲戏。高甲戏的念白采用泉腔，唱腔主要来自南音兼收俚歌小调，活泼、粗犷。其音乐吸收闽南吹奏乐、笼吹、拾音等。建国以后，高甲戏剧种艺术得到了继承和发展，特别是丑角艺术蓬勃兴盛，形成“以丑为美”的欣赏潮流，高甲戏也因此成为海内外泉腔语系中广受观众喜爱的剧种。

时光流转到了明代，马可波罗曾经护送阔阔真公主的刺桐港依然生意兴隆，唐代的开元寺、宋代的艾苏哈卜清真寺依然矗立在泉州的市口，目送着一个个日出日落，承受着泉州独有的缓慢到不着痕迹的海风侵蚀。番人巷里，全世界的商人们依旧带着货物和银钱从海上来，载着丝绸、瓷器和茶叶从海上去；承天巷，也仍然是搬演戏曲的集散地。这里的会馆还是会演出梨园戏，只不过最热闹的会馆早就不是演梨园戏的那些会馆了，可不是嘛，梨园戏是旧相识，而承天巷，历来就是个新潮的地方，如今最新潮的是布袋戏，每天都有许多人冲着梁炳麟的布袋戏而去。

梁炳麟是土生土长的泉州人，他今天说的是《**大名府**》，这是他的拿手好戏。如今的梁炳麟在承天巷中势头正盛，是颇有名望的江湖艺人，而原先，他只是泉州乡间的一个秀才，一心功名却屡试不第。他颇为灰心，这年，他又一次赴省城福州会试，临考前，他问卜于九鲤仙公庙，当天晚上梦见仙公拿起他的手，题上“功名在掌中”五个字。梁炳麟醒后，以为神明指示他这一次的功名能够到手，有“掌握”和“易如反掌”之意，心中十分窃喜。不料一轮考试过后，再次名落孙山。梁秀才认为神明戏弄他，从此断绝了仕途求取功名的念头。以满腹文史知识为材料，回泉州乡里靠说书为生。

一天，他偶然见到提线傀儡戏的演出，这提线木偶从中原传到泉州已有千年，在泉州城内也是常演不衰。可那一日所见，不知为何让他心生感触，于是回家后，他自己雕了一个木偶，小小的木偶头和木偶的衣服连结起来，衣服像一条口向下大开的布袋，他把手伸进这布袋型的衣服里，把木偶操作得活灵活现，栩栩如生。接着梁炳麟用稗官野史的记载编造戏文，演出于乡里之间，以抒胸中愤懑。不料就此轰动，到处争相聘演，声名鹊起。因为木偶的衣服像是个布袋，所以百姓们俗称它为布袋戏，它又是在掌中表演，因此有的老百姓称之为“掌中戏”，直到这时，梁炳麟才悟出梦中的“功名在掌中”之意。

看到梁炳麟的布袋戏生意如此之好，承天巷中另一个叫作大班的戏班子坐不住了，他们和秀才梁炳麟一样，也从泉州的农村来，为什么人家的戏那么受欢迎？他们暗暗地琢磨起布袋戏来，也从布袋戏那儿一点点偷师学艺。

那种叫大班的演唱，也叫土班，这个土班后来逐渐就变成了我们现在所知的高甲戏。想当年他们是如何借鉴布袋戏的呢？泉州文化名人陈日升这样介绍到：

陈日升：泉州的高甲戏原先叫老班，相比起泉州的木偶戏和梨园戏，这

个算比较后期的，大概形成于清代，高甲戏向傀儡戏学习了很多东西。傀儡戏分成了提线木偶戏和掌中木偶戏两种，掌中木偶戏还有一个叫法叫布袋戏，无论是提线木偶戏还是掌中木偶戏，其中的动作比人要迟钝、笨拙，但笨拙里面也有一种美，高甲戏艺人就是把这种笨拙的动作学习到高甲丑角中，同时也把木偶戏中的傀儡调吸收到高甲戏中来，高甲戏就像一个海绵一样，把本地几个剧种的角色、表演形式、声腔、木偶的笨拙动作等等拿来丰富丑角这个角色，使人在演员笨拙的动作表达中感受其中的幽默。

承天巷中戏唱得正欢，远远听到几声土炮的轰鸣。街上的行人一瞬间不安起来，大家面面相觑、低声议论，只听有人说：“大概又是倭寇作乱了吧”，一言既出，人们脸上的神色都阴沉下来，有的向港口自家的铺子跑去，要看个究竟，有的人则着急跑回家中，想着闭门不出便可消灾避难。一场好戏，不欢而散，承天巷里的一派祥和刹那间烟消云散了。

刺桐港的外海有一个岛屿，当地的百姓们称它为夺命岛。得了这个名字是因为岛上有一支倭寇筑巢。倭寇用现在的话说就是海盗，他们向往海洋带来的财富，又企图不劳而获，因此他们不是干着堵截来往船只、强抢货物、烧杀掠夺的勾当，就是做着违反贸易规则、但有暴利可图的走私生意。势力大一些倭寇屡屡上岸，骚扰岸上百姓的生活与贸易秩序。

明代，正是海上贸易平民化的时期，也是倭寇活动最猖獗的时期。嘉靖三十年，筑巢在夺命岛上的倭寇团伙就是臭名昭著的一支；另一支则在福清的牛田，这两股倭寇隔三差五到港口烧杀抢掠，那一日承天巷中的不欢而散，便是拜这班倭寇所赐。他们装备齐全、出手敏捷，闹得百姓人心惶惶，有些生意大的商人苟且隐忍，向倭寇供奉钱财以图暂时保命，生意小的百姓经不起折腾，纷纷逃离。不过三年不到，包括刺桐港在内的福建沿海一带大小港口秩序紊乱，形势非常危急。

嘉靖四十一年，名将戚继光受皇命进军福建剿除倭患。戚继光在浙江、山东的沿海地区抗击倭寇多年，是朝中知名的抗倭名将。他信心满满而来，不想刚一到福建地带，抗倭并不顺利。他在海港守株待兔，可这般倭寇进攻神速凶猛，每次都只能抓到一些虾兵蟹将；他若集结部队出击，到了夺命岛附近却很难靠近，吃了几次大亏。这般攻守两难，令戚继光很苦恼，然而他并不服气，每日里卯足了劲儿

冥思苦想如何才能战胜顽敌。那一天，他在港口边巡视，见几户人家的孩子正在过家家，玩宋江仔，可内容竟然是时下最流行的小说《水浒传》。

戚继光看孩子们这个扮作李逵、那个扮作鲁智深、还有的扮成武松和老虎。虽然情节张冠李戴，可孩子们玩得十分认真，便上去搭讪。“你们扮的是谁呀?”“我们都是梁山好汉!”“我们要赶走倭寇!”“我是浪里白条燕青！我们在水边，我们应该会水战!”孩子们七嘴八舌答非所问。戚继光笑了起来，说：“你们还这么小，怎么打倭寇啊?”没想到孩子们里有一个年纪挺小却颇有小领头样子的小孩儿说：“我们是小，可我们人多力量大，我们还有智多星吴用！我们聚在一起，用计谋变出各种阵式，就能像梁山好汉一样行侠仗义！就能打败倭寇!”

孩子的话突然激发了戚继光脑海中的灵光，他一下想到了革新阵仗的方法，是啊！水上作战以快打快，距离远，兵力分散，要组成阵式，灵活应变，才能挫其锐气!

经过反复试验，戚继光创造了一种独特的“鸳鸯阵”。鸳鸯阵的阵形以 11 人为一队，最前是队长，观察敌情，指挥带领全队。后面二人一个手执长盾牌遮挡倭寇的箭矢、长枪，一个手执轻便的藤盾并带有标枪、腰刀，长牌手和藤牌手主要掩护后队前进，藤牌手除了掩护还可与近敌交战。再后面的两人手执狼筅，狼筅是选用南方生长的老而坚实的毛竹，将竹端斜削成尖状，又留四周尖锐的枝丫。每支狼筅长 3 米左右，狼筅手利用狼筅前端的利刃刺杀敌人以掩护盾牌手的推进和后面长枪手的进击。四名手执长枪的长枪手，左右各二人，分别照应前面左右两边的盾牌手和狼筅手。再跟进的是两个手持“镋钯”的士兵担任警戒、支援等工作。

充分发挥集体互助、长短兵器结合的力量，机动灵活打击敌人。而且阵形变化也十分灵活，可以根据情况和作战需要变纵队为横队，变一阵为左右两小阵或左中右三小阵。

戚继光率领“戚家军”，经过“鸳鸯阵”法的演练后，在与倭寇的作战中，出其不意，攻其不备，伏兵奇袭，每战皆捷，数次创下了歼灭倭寇数千人而我方不损一兵一将的奇迹。一下平定了福建的倭患，威名大振。就是这个阵仗，后来又被泉州的百姓学去，逐渐演变成了后来的**宋江阵**。宋江阵究竟是一种怎样的活动呢？它又为什么要叫宋江阵这个名字?

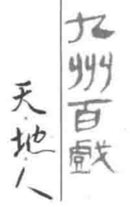
陈日升：宋江作为《水浒传》中的一个代表性人物，所谓宋江阵，不过是以点带面，突出这是来自水浒的说法而已。宋江阵是活跃在泉州西边

和西南边的一种活动。它不是专业的,是业余的。他们在佛诞、社戏或乡村热闹活动的时候演出。"宋江阵"以武术表演为主,人数可多可少,《水浒传》人物一般有36人、72人、108人三种。主要扮演宋江、卢俊义、公孙胜、李逵、孙二娘、武松、阮小二等。手持各个角色应该拿的武器,然后前面以锣鼓点场,以正副龙虎纛旗为前导,围成一圈在寺庙、广场上表演。也有巡游表演,一边表演一边也有音乐、锣鼓伴奏,主要是打击乐。这可能是比较古老的一种形式,这种形式产生可能与天地会、反清复明有关。闽南地方当年这种潜在的群众力量比较强。那么这里有个问题,泉州这里武打很兴盛,很兴旺,这和宋江阵的兴盛很有关系。兴盛武打有一定的背景,第一,泉州地方倭寇非常厉害,倭寇直接打到我们内陆几十公里的地方!为了抵御倭寇,泉州有个特点,乡乡村村都有武术团体结社,有从中原传过来的少林,咏春拳等等。这些都和宋江阵的武打有关。也和后来的高甲戏的武打戏存在有密切关系。

嘉靖年往后,闽南社会面临内忧外患。不仅倭患日益严重,朝廷内部发生党争,统治腐朽,民不聊生,盗匪蜂拥四起,勾结倭寇组成武装海盗集团,经常侵扰进犯东南沿海。为解决倭患,闽南民间纷纷加强自卫武装,清朝初年,政府为了阻止、剿除郑成功在东南沿海的反抗力量,又施行"禁海"、"迁界"政策,导致世代靠海为生的闽南人民舟楫不通、生存维艰,进一步激发了民众的反抗情绪。闽南自古民风强悍,民众崇义尚武。此时的闽南与水泊梁山的历史境遇出奇地相似,封建朝廷的腐朽,社会秩序的不合理,方使得水併英雄团结一致,讲究江湖侠义,不满政治现状,依靠武艺,为民为己。

闽南民众自古以来的尚武传统和明末清初特殊的社会政治环境,促使了民间习武用以自卫的风俗。而那时,正是水浒的故事在全国民间广为流传的时期。闽南百姓们幻想自己也如同梁山好汉,主持正义、保家卫国。

陈日升:后来戏才拿来表演,本来开始时肯定是非常粗糙的,《大闹花府》《闹江州》等等后来都变得越来越精细。有一个高甲戏很有名,就是《送水饭》,这个是丑角戏,就是从《闹江州》里出来的。还有像武松打虎、宋江杀惜等等的有武打内容的后来都进入了高甲戏。所以高甲戏是



最初跑宋江阵慢慢变成演宋江戏，再慢慢形成高甲戏。还有高甲戏是和下里巴人、乡下的民众密切结合在一起的，非常的接地气，生命力非常强，所以丑角在高甲戏整个的戏剧发展的洪流中生长出来的一支奇葩，所以老百姓非常欢迎它，觉得它非常有意思。

有了情节的宋江戏因为以打打杀杀的武戏为主，扮演宋江戏得手持金戈、身披铠甲，便渐渐有了戈甲戏的名字，这便是高甲戏真正的源头了。而这些从宋江戏直接发展而来的高甲戏，成了后来高甲戏流派中主演宫廷戏和武戏的"大气戏"。比如《**彭公案**》。

转眼到了清朝，曾经因为倭寇硝烟弥漫的刺桐城恢复了平静。承天巷的戏又唱起来，也许是为了纪念，也许是借着民间对《水浒传》这本小说更为膨胀的热情，高甲戏演得如火如荼。但这个时期，高甲戏的风格却悄悄地变了。也是啊，毕竟匪患消除，天天看打打杀杀的戏总显得有些单调，泉州是一个美丽的地方，而承天巷从来都是热闹的，可不，这里又来新鲜玩意儿了。他们是从漳州来的**竹马戏**。

竹马戏和宋江戏合二为一，成立了"合兴戏"。它突破了专演水浒故事的局限，演出半文半武戏，合兴戏的出现很受欢迎，戏班大大增多了。"合兴戏"在发展过程中，"宋江戏"仍然存在，二者除剧目可以互演外，基本功和表演程式也互相吸收。当时有规定，进合兴戏的艺人，必须先能演"桶内戏"，也就是宋江戏的定型剧目，才能入合兴班演"桶外戏"也就是合兴戏的幕表戏。从这时候起，小丑小旦戏越来越突出，比如《**番婆弄**》。

"以丑为美"如今似乎成了对高甲戏的主要评价，打打杀杀的宋江戏又是如何转变为以丑为美的高甲戏的呢？

陈日升：现在经常说泉州的高甲戏是"以丑为美"，其实我觉得这个说法并不是最严谨的。高甲戏最初并不是以丑角作为最突出的角色，高甲戏还有一个名字叫"九角戏"，台湾目前还把高甲戏称为"九角戏"（音：高嘎阿），为什么加那个"阿"，阿就是闽南话里"仔"的意思，（这个讲法）不是那么尊重的？为什么呢？这是相对于梨园戏七子班而言的，梨园戏比较雅，高甲戏比较粗犷，所以呢，九角比七子班多了两个角色，一个是杂，一个是

北。杂是丑行的补充，北是黑红北，也就是北方所说的二花脸，当然这两个角色也丰富了高甲戏的丑行表演。为什么会畸形发展丑角呢？有一个因素：泉州这几个剧种，包括比高甲戏还要古老的提线木偶戏、布袋戏、梨园戏等等，他们的表演中都有一个形式叫"自意亥"，是一种即兴表演，非常厉害。高甲戏在吸收的时候把这些也吸收过来了，所以这个丑角就有相当深厚的基础。后来呢就是因为《连升三级》这个戏。这个戏得到很高荣誉的，新中国建国50周年的时候，全国范围评过十大喜剧、十大悲剧，这个《连升三级》算是一个。《连升三级》一发不可收，本来这个戏里丑角就突出，而且它把几种丑角都穿插进去。比如说樵丑、老丑、女丑、官袍丑等，官袍丑还分两种，长官袍、短官袍，还有家丁丑、武丑，这里面反映闽南民风喜欢诙谐的、幽默的表演，这就提供了它生存的土壤，那么"以丑为美"的高甲戏，这个说法准确些说就是源于《连升三级》这个戏的出现。

高甲戏除了"九角"行当之说，戈甲戏里少了金戈铁马，多了诙谐幽默也是一个重要的因素，加上闽南语里"戈"与"高"同音，到了清末，文字写法中，戈甲戏也退役了，正式用上了"高甲戏"三字。经过近百年的锤炼，高甲戏的丑角儿似乎占了上风，上个世纪，高甲戏的四大名丑声名远扬，一时间，竟然使得泉州在如数家珍地陈列乡土戏剧的时候，都会说高甲戏是"以丑为美"的戏了。

"二百年前唱宋江，闽南村社梨园腔。泉州处处传高甲，水济家家话晚窗"。这四句定场诗出自近几年新编的高甲戏《连升三级》中。的确，高甲戏从打打杀杀中启蒙，在嘻嘻哈哈中收官，这个剧种里有旧日海洋文明的痕迹，也许斑驳却颇为壮美；这个剧种里也有传统中国江湖文化的熏染，也许虚幻却足以见证。更重要的是，这个剧种呈现了泉州人乐观积极的精神，向谁借鉴都可以，却从不忘记探寻自我之本心，用一句时下流行的话说，高甲戏的画风转得太快，这些看似并不调和的元素交织在一起，也许在高甲戏中并不融合，但这却不能阻挡它们共存一处，并始终美下去。

（本篇广播节目链接）

泉州戏曲文化专题系列

游戏天堂地狱间　打城戏

泉州不仅是历史上的世界第一大港，还有“世界宗教博物馆”的美名，世界上的主要宗教在泉州几乎都有自己的教堂、庙宇和信众。而道教和佛教在泉州的地位与意义更是非同凡响。在泉州，就有这样一个系出于道教科仪的戏曲剧种，它保留了宗教仪式特有的规制，又完全跳脱到宗教仪式之外，民俗、戏剧和宗教的多重因素水乳交融又泾渭分明，这个剧种的名字叫：打城戏。


小贴士

打城戏，流行于以福建省泉州市为中心的闽南方言区。它是由汉族民间宗教仪式活动发展起来的一种宗教剧，俗称“法事戏”“师公戏”“和尚戏”。打城戏大约形成于清代中后期，其表演重在武功、杂耍，这是从京剧武打程式中学来的，而音乐曲调是在佛曲、道士腔的基础上吸收了本地傀儡调和梨园戏、高甲戏的音乐后形成的。泉州开元寺超尘和圆明和尚的“大开元”是打城戏早期半职业性质的戏班。自此以后，打城戏逐渐成为泉州独立的戏曲剧种，受到了有宗教信仰又热爱戏曲艺术的闽南人士的普遍喜爱。

泉州的宗教气息浓郁而深沉。历史上，佛教、道教、伊斯兰教、天主教、印度教、摩尼教、基督新教和拜物教等等曾在这一方土地上和平共处。泉州城内更是

寺庙林立，在数以千计的寺庙中，以道教的元妙观和佛教的延福寺最为古老。

元妙观，俗称天公观，在泉州市区东隅，始建于西晋太康年间，距今已有一千七百年。而晋末，正是历史上"五胡乱华"，大批中原人迁徙到泉州定居的时期。也许就是伴随着人口的迁移，本土宗教道教随之进入了泉州，人们建起宫观，寄托信仰。元妙观规模宏大，庙中各种神像、青石龙柱、龙陛雕刻精美。曾几何时，元妙观、东观庙、关帝庙和府城隍庙并称四大庙，是泉州历史上的道教活动中心。

佛教的延福寺初建于唐代。南朝时，印度高僧真谛曾住在该寺翻译佛经，历代有些名士、高僧也在该寺长隐或住锡，是闽南禅林的名刹。泉州自宋元祐二年建立市舶司以后，有关官员经常到此举行祈风典礼，因而延福寺同时成了泉州海外交通贸易的重要史迹。

泉州的清源山上，则有一尊出自北宋的道教老君造像。这尊石刻刀法柔和有力，线条简练，衣褶分明，两眼深邃平视，耳大垂肩，左手按膝，右手靠石几，闲逸安详。这尊老君像既精致又不失夸张，是如今中国最大的道教石雕。

这些泉州境内关于宗教的痕迹记录着泉州的历史，也时刻提醒着来到这里的人们：泉州的宗教固然名目繁多，可以把你看得眼花缭乱，而这片土地毕竟在中国，道教和佛教才是流传时间最长、影响力最大、信众最多的宗教。

佛教和道教对泉州潜移默化又深入骨髓的影响体现在泉州的另一个民俗中，那就是泉州百姓的丧葬仪式。

泉州的民间流传着这样一句俗谚："要吃要穿在苏杭二州，要死要葬在福建泉州。"这句话道出了泉州人对本地厚葬文化的自豪。在泉州民间，厚葬是一种传统，这里的人们相信灵魂不灭和佛教的"转世轮回"说。在泉州发达完善的宗法社会里，葬礼是对死者身份、地位的确认，出殡仪式也是死者家族势力的一次大检阅。因此，这里的人们不会觉得厚葬是奢侈靡费，而把它看作一种必须，"孝"在中国传统文化中占有十分重要的地位，被视为德之本。自古以来，衡量"孝"的普遍标准，主要是看子女对父母"生养死葬"的态度，因此厚葬便同时成为了一种对"孝"的实践。

泉州的丧葬仪式十分繁复，名目和规矩也是又复杂又细致。其中请僧道做法事超度亡魂是绝不可少的一部分，这也是泉州的佛教和道教深入民俗的明证，泉州人俗称它为"做功德"。

泉州人**做功德**一共有五个步骤，分别是“糊纸厝”“拜忏牵桩”“普施”“跑特赦”和“劝愿”。

“做功德”的头一件事就是要准备焚给亡魂居住的纸厝，福建的传统民居叫作“大厝”，所以糊纸厝就是仿照旧式大厝的样子，用纸张木片制作一个比例缩小的房子。这种纸厝不仅外表逼真，内部也摆置着纸糊的小家具如床橱桌椅等陈设，各种日常生活用品、小尊奴婢、猪牛六畜等一样不缺。纸厝两旁各糊较大的男女纸俑二尊，分排左右，俗称“桌头女间”。同时，还糊金山银山，以为冥中所用。总之，死者生前享用的或希望能够享用的东西，尽量送上。

糊纸厝算是做功德的准备工作，完成以后便要拜忏、牵桩。在灵坛道场设神坛，僧尼挂三世佛像，道士挂三清像，诵经拜忏。亡者的姓名书写在一面灵幡上，由孝男持幡在神前随仪礼拜，这便是“拜忏”。灵堂中有一个用纸糊成的转蓬，泉州人称之为“桩”，下纳一个石臼，孝眷随僧道作法时牵转纸“桩”，就是“牵桩”了，拜忏迁桩的用意是帮助亡魂从地狱中解脱。

拜忏迁桩之后，便是“普施”了。“普施”两字解释开说就是“普度施舍”。由僧(道)“坐座”设祭施食，布施众鬼。为了使亡魂有钱使用，要烧冥镪，动辄算“万”——纸镪一页算一百。冥镪数额以死者所属生肖为数，属某生肖该焚多少冥镪，都有一定的标准。而打城戏的雏形便在这普施中展现出来。

“打城”原先是普施仪式的一部分，最初叫“**打桌头城**”。这也是道教“打天堂城”法事仪式的最初和最简形态。道士在做功德超度亡灵时，糊扎一个四方形的纸城安放在八仙桌头，在城门顶贴上“天堂享大福，地狱无苦声”的对联，寓意亡灵囚于城中受苦，救苦道士要引渡亡灵出城，最后破城门而入，救出亡灵。城前摆上五味碗、三牲、酒和金银纸钱，由一个女子披上头巾代表亡灵，一个道士对着她说唱。就可以在城前进行仪式表演了。

仪式有一定的程序，首先由道士念符咒、上香、进酒引来鬼魂请来神灵。一番操作后道士开始了类似于戏剧形态的简单动作表演，按程序分别为《大放赦》《论三关》《哭城鬼》《双挑》和《打天堂城》五部分。

正是这一系列动作表演中，渗入了民间艺术的点点滴滴。你看这《大放赦》中，出现了马童为赦官洗马、喂草料、挂马鞍等生动的形体表演，过了一会儿，为了表现把“表文”、“赦出”疾速送到目的地酆都城，由高功带领众道士变换“穿花”、“跑圆场”等各种队形，边唱边舞，活脱脱就是节庆庙会上的阵头表演。《哭城鬼》

中的女鬼并不是一个阴森森凄惨惨的令人恐惧的鬼魂，而是会插科打诨的令人既可气又同情的市井泼妇。

“普施”也许是做功德中老百姓最喜欢看的部分了，这打城仪式不正是一场关于人间和地狱的故事嘛。普施过后，道士有“跑特赦”仪式，意为替亡灵向天上请准特赦令，持特赦令以急赴冥间宣布。跑时步伐队形交错复杂，颇具舞蹈形式。“做功德”将完，为恐亡灵俗心未了，不忍辞世，还有“劝愿”一节。和尚或道士一边作法，一边历举古今之人无不有死，讲故事，唱道情，诙谐百出，劝亡灵安心死去。闲人常喜围观，哄堂大笑，在悲哀气氛中平添一点笑声。

普施中的“打天堂城”后来逐渐由“打桌头城”发展到“**打土脚城**”，形态上更加成熟，而戏剧化的艺术表演比重也明显加大，世俗化倾向日益明显。“土脚城”仍需要糊扎一个一字形的纸城，从桌面移到了地上。

“打土脚城”已十分注重戏剧装扮了。演员由原来的一男一女，发展至一二十人，有布景、道具和剧目，一般在广场上表演简单的杂技，如弄钹、过刀山、跳桌子、弄包子等没有故事内容的小节目。演员们须穿戴戏服、头盔并化装表演。表演者除了道士外，开始吸收部分民间艺人参与演出，临时拼凑成演出阵容。

从《大放赦》到《打天堂城》的角色扮演时间延长，除了《论三关》《哭城鬼》两个节目仍由道士在灵前表演之外，《大放赦》已由专门的演员化装配合道士表演，而游走于宗教与世俗之间的《双挑》和《打天堂城》则完全由演员进行表演。

道士从表演舞台上渐渐退出而专门履行“高功”之职，民间艺人则逐渐担当起表演重担。

清咸丰十年也就是 1860 年，晋江小坑园村“兴源道场”的吴永燎、吴永吟兄弟创建起打城戏班“兴源班”，开始正规搭棚演出，宣告着打城戏与道教仪式的正式脱离。

如果把晋江“兴源班”看作打城戏早期成熟形态，那么 30 年后大小“开元班”的出现则是打城戏进入城市后的全面成熟形态的标志。

清光绪十七年间，也就是 1891 年，泉州开元寺和尚超尘、圆明，为了扩大法事活动，便合资自置服装道具，邀请会演戏的道士和一部分居士，组织起半职业性质的戏班，取名“大开元”，先后聘请平时也常演与宗教节目题材有关的傀儡戏艺人吕细大、林润泽、陈丹桂等人，传授《目连救母》剧目中的《会缘桥》《傅相升天》《造



土狮象》《捉刘四真》《速报审》《滑油山》《罗卜挑经》等折子戏。从此打城戏在城市中的职业班社成立了。打城戏也终于从丧葬仪式中完全脱离出来。

打城戏形成不久，因班主圆明和超尘意见分歧，遂各自分别组班，超尘主持“大开元班”。圆明则在开元寺附近专门招收年轻小演员学艺，延请木偶戏艺人授艺，被人称为“小开元班”。在两班竞争中，“小开元班”因广泛参与社会上的社火神诞以及婚丧喜庆活动而得到迅速发展，班子人数从十几个增加到四十几个，成了专业性质的班社。而“大开元班”仅限于原来的几个和尚、道士，加上艺术陈旧、经营不力而告解散。

打城戏最终在被完全世俗化之前止步，这是由这个剧种本身所决定的必然选择。打城戏的宗教印记，犹如一把双刃剑，它使得打城戏别具一格，又不可避免地造成了许多局限。一直到今天，在泉州丰富的戏曲资源下，打城戏总是站在一个略显尴尬的位置。

打城戏从丧礼斋醮仪式中脱胎而成，因此它在超度亡魂方面有着特殊的宗教功用，这是其他闽南戏曲所无法替代的。但时代的发展使人们对丧礼的态度发生了变化，虽然普度之风仍盛行，但已经没有多少人会兴师动众地举行斋醮仪式并请打城戏班演出了。而婚宴节庆的娱神娱人演出，高甲戏又占据了主要的市场，打城戏在这方面不具备足够的竞争力。

要说表演内容，打城戏向来缺乏才子佳人等爱情戏，而偏重武打与鬼怪传奇，可爱情戏又是深受观众喜爱的戏码，无论是梨园还是高甲，爱情剧目都占据极大的比重。缺了这项内容，打城戏在争取观众时又落了下风。显然，打城戏艺人在努力拓展戏路的同时自觉地避开爱情戏，这与其宗教性不无关系。或许爱情题材的缺失正反映出打城戏无法自由游走于宗教与世俗之间的症结。

表演者也和表演内容一样处于尴尬的境地，当道士和尚等宗教人员渐渐退出表演的舞台而专门从事仪式的操作，打城戏的宗教性就大大削弱了。而打城戏成为独立的戏曲形态，以专业戏班的形式出现时，艺人们往往专注于武功与唱腔的训练，道士和尚的参与越来越少，要维系打城戏的宗教性质就显得力不从心。

所以不论是演什么，谁来演，怎样演，打城戏都犹如戴着镣铐的舞者。

今日我们所能见的打城戏演出，除了剧目上仍保存了些许宗教内容之外，宗

教意味已几难寻觅。 踟蹰于宗教与世俗之间的打城戏，经历了一段曲折的历程，却铸就了矛盾与融合并存的剧种特色。 今日的打城戏走过了无数坎坷，却依旧风雨飘摇。 作为现存少有的宗教戏剧遗存形态，它亟待我们进一步去探究和保护。 否则在不远的将来，打城戏也许会变成永远封存的历史，留给我们的只有惋惜与凭吊。 当然我们也应该相信，泉州这个孕育了梨园戏、高甲戏和打城戏的地方，会给这些奇花异草各自需要的独特养分，使得这些戏曲以它迎合时代的面貌继续生存。



（本篇广播节目链接）



人和篇

奇妙因缘

戏曲最离不开的便是人，不论是写戏的人、演戏的人，还是看戏的人。天南海北的戏曲在萌芽、产生与发展的最初历程里，总伴随着人的功绩与修为。总有一些人看起来与戏曲毫无关系，他们是工人、是民女、是帝王、是将军、是大文豪、是氏族首领，是后宫佳丽……你想都想不到，他们会牵动和影响着一个剧种的生死存亡，但真的，就有那么一些戏的蓬勃与兴盛源自这各行各业、形形色色的人。他们或有意、或无意的参与和关照，才使得那一种戏发生了翻天覆地的变化，很多时候，连他们自己都不知道自己竟有如此能量。时过境迁，直到如今我们回看过往，会突然发现那条深深隐藏的线索，寻寻觅觅中，我们才有幸触摸与感受，这份时空交错中充满戏剧色彩与浪漫情怀的『奇妙因缘』。

妈祖文化和江采萍的故事　莆仙戏

在中国东南面，有一块神奇的土地，它的背后有群山遮挡，面前向着无边的海洋，几千年来，很多人陆陆续续从中原迁徙到这里，有的为了避免战乱，有的为了企盼更好的生活。他们来了就很少走，世世代代把这里当成了根的所在。这里的人，住着一种叫“古大厝”的房子，吃着一种叫“烤头糜”的粥，他们还喝着一种叫“功夫茶”的茶，说着一种叫“河洛话”的话，唱着一种叫“闽南语歌”的歌。这些细细碎碎加在一起，就拼凑出了真真切切的闽南文化。我们今天要说的这个剧种，就隐藏在这闽南文化的灵魂深处，它叫“莆仙戏”。



小贴士

莆仙戏，福建省兴化方言地区最古老的汉族戏曲剧种之一。2006年入选首批国家级非物质文化遗产名录。莆仙戏源于古代“百戏”，始于唐，成于宋，盛于明清，被誉为宋元南戏“活化石”。长期以来，搬演莆仙戏，是信仰妈祖的莆田当地人酬神娱己的主要方式之一。莆仙戏古朴优雅，其身段表演深受木偶戏影响，富有独特的艺术风格；其唱腔丰富，综合了莆仙的民间歌谣俚曲、十音八乐、佛曲法曲，并保留了唐宋歌舞大曲和宋元词曲的许多艺术特征。1952年，有近千年历史的莆仙戏第一次走出当地，到省会福州演出，此后一度在全国知名。至今，莆仙戏依然保留着5000多个传统剧目，莆田、仙游等兴化方言地区的莆仙戏演出市场仍然繁荣兴盛。

故事，要从福建省莆田市，一个叫湄洲湾的地方说起。农历每年的三月二十三日，人们都会起个大早，来到这里的祠庙中忙碌。男人们打扫大殿和院落，女人们准备祭品和香火，嬉笑打闹的孩子们被大人半真半假地呵斥，狡猾的那几个干脆逃到大殿侧面的戏台去玩耍。戏台和整个祠庙是同时建造的，庙有多老，戏台就有多老了。

坐在戏台子上的乐手摆弄着鼓槌，擦拭着鼓身，调皮的小孩忍不住要摸一摸压在鼓上的石狮子，鼓手虎着脸说，这是有讲究的，不能随便碰。更何况今天是在庙里，给娘娘演戏，要端正恭敬些。

时辰一到，戏就开始了……

这位娘娘，姓林叫默娘，她就生于莆田的一个小渔村。父母给她起这个名字，是因为她出生后一个月内都不曾啼哭，更奇特的是，传说她出生的那个晚上，邻里乡亲看到流星化作一道红光从西北边的天空划过，光芒晶莹夺目，映得岛屿上的岩石红光四射。乡里人都说，这个孩子将来必定不是等闲之辈。果然小默娘聪明颖悟，博闻强记，年龄虽小，志气很高。她不满封建婚姻，立志终身不嫁。长大后潜心钻研医道，教人防疫消灾的办法，性情和顺，行善济世。可就在她 28 岁时，一次在海上搭救遇险船只，不幸被桅杆击中头部，落水身亡。村里人都说她生前行善，死后一定是升天为神，专门到海上抢险助人去了。在这之后，又传说她果然常常显灵，乡亲们好像在山岩水洞之旁，或彩云雾霭之间，看到她穿着一身红衣飞翔海上，救人于急难危困之中。久而久之，当地人便在她的家乡湄峰湾建起祠庙，虔诚敬奉。前来朝觐祭祀的后人络绎不绝，人们不再叫她俗家的名字，而是尊称她海神妈祖或妈祖娘娘。

2007 年，中国的沿海地区，乃至整个东南亚，人们用各种隆重的仪式，庆祝了妈祖娘娘的千岁诞辰。一千多年来，人们奉妈祖娘娘为女圣，人们相信妈祖是神，司掌着与海洋相关的事情，保佑着千千万万渔民船工的平安。可在莆田人心中，他们更愿意相信妈祖是那个林默娘，是他们的家乡人。别处再多再好的祭奠仪式，也抵不上此处，坐在戏台子前，陪着心中的妈祖娘娘一同看一场自己喜欢，娘娘也就一定喜欢的莆仙戏，来得温暖实在。

莆仙戏《**春草闯堂**》，讲一个叫春草的相府丫鬟，为了搭救一位帮助过自家小姐而被诬蔑入狱的义士，勇闯公堂，阻挠行刑的故事。可能大多朋友只能从高亢

的旋律、急促的锣鼓中感受到春草的勇气与决心，却实在很难听懂她在唱些什么。但如果你遇到一个莆田人，他会告诉你，莆田原来叫兴化，他们说的是兴化方言，唱的叫兴化腔，且不说你们，就算同是福建人，百十公里开外的福州、泉州，因为不同乡不同俗，他们也都听不懂。临了，还会自豪地补充一句，妈祖娘娘是莆田人，这莆仙戏妈祖娘娘能听懂，而且，她爱听。

如果你听过莆仙戏，就一定会被它回转激荡的音调吸引，可如果你不是闽南人，就也一定会被它的语言难住。确实，闽南方言的难懂，在全国都是出了名的。上海的著名滑稽表演艺术家杨华生，就曾经在他的独脚戏小段《**普通话与方言**》中，说起过它在福建的一段经历。素以语言能力著称的滑稽大师，都在福建地界寸步难行。确实，语言不通是我们欣赏莆仙戏的主要障碍。但莆田人就是用这相同的语言认定了莆仙戏是妈祖娘娘的家乡戏，甚至认定了妈祖娘娘在世时，就听过莆仙戏！如果你问他为什么，他就会喝一口功夫茶，绘声绘色地告诉你一个他们祖祖辈辈传下来的故事。

唐代开元年间，长安城皇宫里，唐明皇和杨贵妃正在百花亭畔品着美酒，赏着牡丹。不远处的上阳东宫，一位才貌双全的奇女子正手握着一串珍珠，双眉紧蹙，沉默不语。她体态清瘦，衣着素雅。忽然，门前一列车马喧闹着经过，她回过神来起身向外张望，眼神中分明有一丝焦灼和期盼。宫女来报，那是往百花亭去的车马，给贵妃杨娘娘送荔枝。她眼里的光亮又暗了，低头回到桌前，看了会儿珍珠，提笔写道："柳叶双眉久不描，残妆和泪污红绡。长门尽日无梳洗，何必珍珠慰寂寥。"写着写着视线又模糊了，她想，也许那些万般宠爱是永远也回不来了吧。

她叫江采萍，入宫时曾深得唐明皇的宠爱。因为喜欢梅花，被赐封为梅妃。她的家很远，在福建莆田县江东村。当年，她的弟弟送她入宫，她被封为妃子，她的弟弟被封为国舅，回去之前，皇上送了一部"梨园"，那时候，能把一支宫廷教坊中表演歌舞百戏的乐队戏班带回家乡去，可是多大的荣耀啊！宫廷歌舞就这样千里迢迢地到了福建，靠着梅妃娘娘的隆恩，莆田人享受到了宫里才能享受的娱乐。这班梨园到了福建以后，也不似在宫里有那么多规矩限制着了，渐渐的和山野歌调唱到了一起，这么唱着唱着，就成了"莆仙戏"。梅妃也听说了，梨园到了家乡，唱出了有家乡味儿的新腔新调来。

梅妃还记得，皇上宠着她的时候，她想家了，皇上会万般地替她排遣。她听说了家乡的莆仙戏，想听听家乡的声音，皇上又曾不远千里地替她招来了一支莆仙戏的戏班。在她住着的上阳宫中吹打排演。第一天上演时，皇上还陪着一起听了，听完打趣说，莆仙戏好听，只是这锣鼓用得太吵了，拿门外的石狮子压一压才好。皇上一句戏言可难倒了戏班班主，这单薄的鼓面怎么压得起石狮子呀，可皇上的话又怎么能不听不从呢？苦思冥想了一番，聪明的班主想出了一个好主意，他让石匠照着守门的大石狮子，造了一个双手就能捧住的小石狮子，第二天演戏，就压在了鼓面上，表达对皇上的哪怕一句戏言也谦恭遵从。

不想这一槌下去，鼓的声音真的起了变化，不再那么嘈杂直白，响亮中，多了一些婉转清澈的色彩。把石狮子摆放在不同的位置，鼓的声音竟然出现了许多变化，丰富美妙让人拍案叫绝。后来，这支戏班把石狮子带回了莆田，而这个"石狮压鼓"的习俗在莆仙戏的戏班里传扬开来，一直延续到了今天。

莆仙戏和唐代梅妃娘娘的故事在莆田人中口耳相传，他们当然相信宋代的妈祖娘娘是听过莆仙戏的，那莆仙戏究竟有多古老？我们来听听福建师范大学仪式音乐研究专家王耀华[①]教授是怎么说的。

> 王耀华：这个莆仙戏具体的（产生）年代目前都还不能肯定，但是从它戏曲的形态，以及莆田籍诗人刘克庄在他诗歌中的吟咏（来看），当时在宋代的时候，莆仙戏就相当完整、相当成熟、相当有影响力，他诗词中提到的剧目、曲牌等至今还流传着，所以至少在宋代，刘克庄活着的时候莆仙戏就存在了，而且非常成熟。另外从它的乐器、演奏形式、演唱形式、曲牌名称，以及曲调特征看，也是和宋代有比较紧密的联系。莆仙戏的剧目目前保留下来的有剧本的大概有五千多个，其中保留着许多宋元南戏的剧目。同时，它的动作方面也保留着许多古代的、特别是与傀儡戏很像的动作，所以它应该是在演变过程中的早期形态的遗传，所以，说它是宋元南戏的活化石，是非常恰当的。

---

① 王耀华，福建师范大学音乐学院教授、博士生导师，历任：国务院学位委员会学科评议组成员、召集人，国家教委教育科学规划领导小组学科评议组成员，国际传统音乐学会执委会委员、亚太地区民族音乐学会会长、中国音乐家协会理事、福建省音协主席。

1959年，当时的莆仙戏代表队加入了福建省巡回演出团，携带新戏《**团圆之后**》奔赴北京参加国庆十周年献礼演出，莆仙戏才第一次活灵活现地展现在全国戏曲同行们的面前，这一经演出便风靡全国。为什么说风靡全国呢？因为这出戏上演仅一年之后，就被拍摄成电影，再之后，陆续被全国六百多个剧团移植演出，影响之大可见一斑！要知道，莆仙戏千余年来一直都只在莆田、仙游几个兴化方言地区流传，别说是全国的其他地方，即使是福建省的省会城市福州都不曾去过。1952年，莆仙戏才第一次走出莆田县，到福州参加全省的戏曲观摩会演，当时就让福建省的其他戏曲工作者惊艳！随后，1954年，莆仙戏剧团带着传统折子戏到上海参加华东区戏曲观摩演出大会；1959年带着《团圆之后》进京，1979年带着《春草闯堂》再次巡回演出，每次都获得了巨大的成功，据说当年老舍先生看了《团圆之后》和《春草闯堂》，当即写下了"魂断团圆后，笑移春草前"以示祝贺。

千年莆仙戏在全国知名真可以用"不鸣则已，一鸣惊人"来形容。也许正是相对封闭的自然环境和传统保守的人文环境，才使得莆仙戏千年来保存着比较原始的风貌和特色，我们才得以知道石狮压鼓的习俗，听到宋元南戏的声腔，看到源自傀儡戏的身段表演，甚至参与到酬神演戏的信仰仪式中去。其实，延续到今天的又何止这些呢？更有那一个个有血有肉的人，那一段段有头有尾的事，唐代的梅妃、宋代的妈祖，她们都来自莆田，来自闽南。在民间，可能只有这样活生生的人才能和这活生生的戏串联在一起。这活生生的故事才能和这活生生的生活关联在一起。2006年，莆仙戏被列入首批国家级非物质文化遗产保护名录，对于这个古老的剧种，也许是掀开了崭新的一页。但莆仙戏，会依旧照着它原来的样子，在戏台、在祠庙、在村头，在闽南的土壤上，继续为妈祖娘娘、为莆田百姓，世世代代地唱下去。



（本篇广播节目链接）

壮族歌仙刘三姐与广西彩调　彩调

彩调，是一个名称独特的剧种。乍一听“彩调”这个名字，和京剧、越剧、沪剧、秦腔、梆子腔、昆腔似乎都不太一样，听着不像是个戏曲剧种，而更像是在描述一种歌。巧合的是，“彩调”的风格正如同它的名字，你说它是戏，它像歌；你若说它是歌呢，它又像戏。更巧合的是，彩调还与一位我们熟悉的歌仙有着千丝万缕的关联。那么就让我们走进美丽的广西，去了解这个是戏又是歌的彩调。

小贴士

彩调又称“调子”“采茶”和“嗬嗨戏”，最初受“花鼓戏”的影响，属于“灯戏”系统，直接来源是广西壮族自治区桂林地区农村歌舞和说唱艺术衍化而成的“对子调”。彩调流传甚广，名称不一。在桂林叫“彩调”，在柳州、河池地区叫“调子戏”，在平乐、荔浦一带叫“采茶戏”“彩灯”，在宁明、百色等地叫“大采茶”等，直至1955年以后统称为“彩调”。彩调形式活泼，通俗易懂，常见的表演形式是小旦小丑的对子戏，剧目内容十分贴近群众生活，具有浓郁的民族风格和地方特色，被誉为“充满泥土芬芳的快乐剧种”。

“多谢了，多谢四方众乡亲，我今没有好茶饭，只有山歌敬亲人。”相信这首歌的前奏刚一响起，一定引得不少听众朋友想跟着演唱了。这首**《只有山歌敬亲人》**



熟悉的旋律，让许多人尤其是当下的中年朋友感到十分亲切。脑海中浮现出那个斜梳着发髻，面如满月、眉目清秀、唇红齿白的少女形象。她，便是刘三姐。

刘三姐是一个传说中的人物，壮族人奉她为“歌仙”。关于她的传说版本很多，但大致上逃不开刘三姐人美歌美的定位，少不了她与心上人阿牛哥心心相印的主题，也必然有她用歌声与地主恶霸莫怀仁机智对抗的情节。不管民间把故事演绎得多么复杂，我们现在对她的形象、她的声音、她的故事，都存有一份集体记忆，这份记忆源于 1961 年公映的电影《刘三姐》。

那个演刘三姐的人，叫黄婉秋，出演这部电影时她 17 岁。那个年代的电影很单纯，没有太多的特技渲染，一切都一目了然。黄婉秋的漂亮与其说是漂亮，不如说是一种质朴的美，她美得亲切、美得自然，神情姿态的分毫流转，都直白地传递着发自内心的喜怒哀乐。

这部电影公映的那年，这个“生来就爱唱山歌”的漂亮姑娘，以一曲曲美妙动人的山歌征服了国人。电影的轰动效应，连导演苏里也始料不及，通俗上口的歌曲也迅速传唱开来。电影的拷贝还被译成多种语言版本，出国交流。黄婉秋一夜成名。

此后多年，人们提起“刘三姐”就指黄婉秋；说起黄婉秋必提“刘三姐”。刘三姐与黄婉秋俨然成了一个人。她也变成了一个时代的审美符号，她的形象和歌声家喻户晓、深入人心。

然后，五十多年过去了，直到今天，许多人也许仍然不知道，电影刘三姐的形象是黄婉秋的，但声音却并不是黄婉秋的。当年为这部电影配唱的人，是广西彩调剧团的傅锦华。

黄婉秋演的刘三姐，却是由彩调演员傅锦华演唱的，这部电影不仅被称为音乐风光故事片，还有人说它是彩调戏曲艺术片。彩调、电影、刘三姐、黄婉秋、傅锦华，这些人这些事是如何紧密地联系在一起的？《刘三姐》和彩调的关系又为何会如此密切？

原来，1960 年，当时的广西正在策划精品剧目晋京演出，要将民间传说《刘三姐》搬上舞台。广西全省有 1209 个专业和业余文化单位都先后演出了《刘三姐》。这种盛况之下，1960 年的 4 月 21 至 27 日，在南宁举行了全省《刘三姐》大汇演，涉及彩调、桂剧为主的 11 个剧种，共演出了 23 场，有 45 人饰演了刘三姐，场面壮观。

汇演大会结束后，广西的有关单位最终决定，将几大剧团的力量合并起来，选定彩调的《刘三姐》作为进京演出的版本。

要说当时为什么选了彩调？其中主要的原因有两个。

第一个原因是，早在1955年，参加全国群众业余音乐舞蹈观摩演出的广西宜山专区"调子"《龙女与汉鹏》在中南海怀仁堂为毛泽东、刘少奇、周恩来、朱德等党和国家领导人演出。紧接着，中国剧协举行专家座谈会，会上专家指出，"调子"这个名称显不出特色，而且"调子"在广西还有彩调、彩灯、嗬嗨戏、采茶等多个称呼，有些芜杂，最终一致同意定名为"彩调"。次年，广西彩调剧团也正式成立了。这么看来，彩调的大名都是之前在北京定的，那么彩调在全国的影响、彩调与北京的渊源自然要比其他剧种深远一些，这可能是当时进京演出选择用彩调版《刘三姐》的原因之一。

第二个原因，彩调的《刘三姐》是当时广西诸多"刘三姐"题材的戏曲中最有影响力的一个版本。早在汇演的前两年，也就是1958年末，柳州的彩调团完成了将民间故事改编成戏曲剧本的工作。《刘三姐》排演成戏，作为国庆10周年献礼节目，在南宁汇报演出时，已经取得了很大的成功。到1960年的大汇演时，甚至有不少剧种和剧团演出的《刘三姐》，是在柳州彩调团这一版的基础上改编而成的。因此，选择彩调的《刘三姐》，有更好的剧团、剧本以及演员和舞台的基础。

果不其然，1960年6月开始，由广西彩调剧团傅锦华主演的彩调《刘三姐》在全国巡回演出，这一圈演了整整500场，其间五进中南海、四进怀仁堂，演绎了中国当代戏剧史上的一段佳话。

话分两头，1960年，广西选择了彩调版的《刘三姐》作为进京演出的版本并取得了巨大成功，彩调《刘三姐》在全国演出的同时，电影版《刘三姐》也正在筹备拍摄中。导演苏里全程观摩了南宁的刘三姐大汇演。当时，他在汇演中看中了广西彩调剧团的傅锦华、广西桂剧团的尹羲、广西话剧团的黄小曼三位剧团的当家花旦，作为电影《刘三姐》的主角候选。其中，傅锦华，又是第一人选。

首选傅锦华，不仅仅是因为她的个人条件优良、表现卓越，还有一大原因，是电影《刘三姐》在整体音乐框架上主要参照的仍旧是彩调的《刘三姐》。

电影中最著名的一首对唱山歌叫《**了了罗**》，在电影中还有大量类似的民歌段落，这些民歌并不是到了电影里才重新创作设计的，而是在彩调版的《刘三姐》中

就有的。早在1958年柳州彩调团创作最初的彩调《刘三姐》时，就将大量宜山、柳州的山歌与彩调的腔调融合，进行了创造性的发挥，编出了山歌味儿的彩调唱腔来。比如那首《了了罗》，还有我们耳熟能详的《只有山歌敬亲人》《年年中秋是歌节》等等。

所以到了电影版《刘三姐》，作曲雷振邦的工作除了吸取广西民间音乐和彩调的素材来创作符合电影节奏的配乐之外，另一个主要工作是为已经定型的唱腔配上更丰富更饱满的配乐。这一点，我们通过傅锦华曾经在一次采访中说的话便可以得到印证，她提到当时去长春为《刘三姐》录制唱段的场景：

傅锦华：一到现场看到七八十人的庞大的乐队阵容，真有点手足无措的感觉，当时已经起音了，指挥尹升山给了我几个示意动作，但是我就不敢开口，丝毫没有反应。尹升山觉得奇怪就问怎么回事，我说"那么多人，我不知道跟谁啊。"全场人都乐了。雷振邦笑了："你不早说啊。"后来他告诉我只要跟着二胡等三大件就可以了。

雷振邦要的就是傅锦华出乎山野自然的声音，还指导她主要跟着彩调的乐器唱就可以了，可见，当时电影版的《刘三姐》在声音的呈现上，参考了彩调《刘三姐》，在演唱风格上，也尊重了彩调演员的个性表达。

若我们将电影原声与1978年的舞台演出实况录音进行对比，似乎很难将二者区分开来。

虽然后来的种种阴差阳错，使电影最终选择了当年也参加了南宁《刘三姐》汇演，面容姣好且年龄更小的黄婉秋饰演刘三姐一角，但因为电影版《刘三姐》的底子用的是彩调，所有的演唱仍然由傅锦华来担任。也怪不得有人会说，这部电影更像是一出实地取景的彩调戏曲艺术片呢。

在彩调《刘三姐》唱腔设计的过程中，曾经流传这样一句戏言，叫"好人唱山歌，坏人唱彩调"。说的是1958年柳州彩调团的三位主创在协定唱腔风格时，许下的一个约定，刘三姐是歌仙，自然要唱山歌，由此，所有的正面人物包括阿牛哥、舟妹等等都以唱山歌为主，而莫怀仁、莫管家之类的反面人物则主要唱彩调。一些中间人物和群众场面的对歌，则根据彩调的旋律，重新创作或编排。最后，全剧一共有29个唱腔片段，其中12首民歌曲调只有正面人物演唱，另外17首彩调唱

腔则同时派分给了正面和反面人物。

其实当年，在彩调中尝试这样一种“彩调风格、民歌风味”的定位并不被看好，甚至受到了许多质疑。有人说，彩调被改得山歌不山歌，彩调不彩调。那么我们回头不妨可以去找一段出自《**龙女与汉鹏**》的原汁原味的彩调来听，就是彩调最常见的小旦小丑对子戏，在彩调还称为“调子”的时候就在广西很受欢迎。

从《龙女与汉鹏》的唱腔中，我们可以大概找到它与彩调《刘三姐》的关联，但无论在演唱风格还是表演形式上，有这类传统戏做对比，我们也许不能说《刘三姐》是彩调剧种最典型的好作品，但借着彩调《刘三姐》，我们正好看到了传统戏曲吸收融合民间歌曲小调，进而创造出新作品的一个绝佳案例。而彩调，通过电影《刘三姐》，获得了一次华丽的定格。后人，也将有机会通过电影《刘三姐》知道有个歌仙叫刘三姐，听到她的歌，并记住广西的彩调。这样一来，《刘三姐》是不是又成了彩调剧种最典型的好作品了呢？



（本篇广播节目链接）

苏东坡“福音” 琼剧

北面以琼州海峡与广东划界，西面与越南相对，东面与台湾岛相望，南面和菲律宾、文莱、马来西亚为邻，这中间的一方土地便是海南，这是中国境内海洋面积最大、陆地面积最小的省份。古时候，人们认为从这里再往南便再也没有陆地，于是把这里称为“天涯海角”，这四个字里演绎出古往今来许许多多或悲壮、或坚毅或绝决的情绪；作为当代人，我们则靠着一首 1982 年红遍大江南北的歌更多了解了这片土地的富饶与热情。就好像我们对“天涯海角”四个字可以解读出不同的情绪一样，出自海南地方的戏曲也呈现出见仁见智的多元特色，这便是我们今天要说的：琼剧。



小贴士

琼剧，又称琼州剧、海南戏，是中国海南省的民间戏曲艺术。琼剧主要以海南话为戏曲语言，因此流行地域也仅限于海南岛及两广之间。琼剧的起源历来有“模仿说”“外来说”“土著说”和“宗教说”四大派系。琼剧在发展过程中受到了杂剧、闽南戏、徽调、昆腔、潮州正音戏、白字戏、广东梆子、海南民歌、八音、梨园戏、高甲戏、傀儡戏、道坛乐曲的综合影响。所受影响范围之大较为罕见，呈现出五花八门、和而不同的样态。琼剧是海南本土文化的重要标志之一。

海南与上海，相差二千多公里的路程，人口密集生活节奏极快的国际化大都市和鸟语花香风景瑰丽的热带海岛之间似乎没有太多的交集，不论语言、习俗、文化都不尽相同。可就在九百多年前，从上海到海南，一个女人为这两个地方牵起了一条红线，通过她，我们可以了解海南，了解在这片土地上与美景一样令人称赞的文明。这个女人，叫黄道婆。

公元1245年，也就是在南宋末年，黄道婆出生在松江府乌泥泾镇东湾村，这个地方大致就在今天上海的徐汇区。出身于贫苦农民家庭的她，在生活的重压下，十二三岁就被卖给了人家当童养媳。清早下地干活到天黑、晚上纺线织布到深夜，日复一日的辛苦劳作，没有得到婆家的半点赞美、认可或同情，相反，还时常要遭受公婆、丈夫的百般虐待和毒打。

沉重的苦难摧残着她，也磨炼了她。那天，黄道婆遭受了公婆和丈夫又一顿毫无理由的毒打，之后被关在柴房不准吃饭也不准睡觉。面对静谧的星空，这个坚韧的女人感到无可名状的委屈，再也忍受不住这种非人折磨的她决心拼死一搏，逃出去另寻生路。趁着一家人都在熟睡，她小心翼翼地在房顶上掏出一个洞逃了出来，一路奔跑到黄浦江边，躲进了一条停泊在这里的海船上。她并不知道这条船会把她带到哪里，在终于逃脱虎口的庆幸和对未来的惶恐中，黄道婆沉沉睡去……

不知在海上漂泊了多久，这条船终于停了下来，而这里，正是离松江千山万水的海南岛最南端的崖州。在封建社会，一个从未出过远门的年轻妇女只身流落异乡，人生地疏、无依无靠。在这个窘迫危难的关头，淳朴热情的海南黎族同胞接纳了她，他们十分同情她的不幸遭遇，把她迎进了自己的村寨，不仅给了她安身之所，还毫无保留地把纺织技术传授给她。聪明勤奋的黄道婆虚心向黎族同胞学习纺织技术，再融合了自己之前的技艺，逐渐成为一个出色的纺织能手，在当地大受欢迎。1295年，在黎族地区生活了将近三十年之后，怀着对故乡的思念和对海南黎族人的无比感恩和眷恋，黄道婆踏上了回乡之路。

回到上海的黄道婆，把从黎族人民那里学来的织造技术结合自己的实践经验总结成一套比较先进的“错纱、配色、综线、絜花”等织造技术，热心向人们传授。一边又着手改革出一套赶、弹、纺、织的工具和脚踏纺纱车。从此，松江一带成为全国的棉织业中心，经历几百年之久而不衰竭。

没有海南人的深情厚谊和仗义正直，当年背井离乡的黄道婆可能如一片棉絮

一般，早就被碾碎吹散，悄无声息地消失在这人世间了。就像海南人搭救黄道婆一样，在黄道婆逃到这里之前的二百多年前，有一个汉族人曾经来到这里，待了整整三年，他曾以人格魅力和真才实学感染过这里的人们，他的到来，是海南文明进程的福祉，这个人就是苏轼。

让我们再回到公元 1097 年的海南。北宋时候，海南还是蛮荒之地，人烟稀少。一叶扁舟，送来了大诗人苏轼。

这是苏轼的一次无奈之旅，因为"乌台诗案"，大诗人被一贬再贬，一直到下放海南儋州。62 岁的苏轼心如死灰，途中经过扬子江，竟想一死了之，那真是让人心惊的一刻，幸而看守很严，诗人求死而不得。

到达儋州州城时，天正下着雨，海岛的雨和内陆的雨应该是不同的，老人的脸上满是无言的孤独和寂寥。在老人的心中，这一次被贬，生离已如同死别。然而，天性中的超脱与达观还是战胜了愤懑与阴霾，诗人没有被层层的灾难击倒，坚韧不拔地生存了下来。

苏东坡来了之后，人们常常能看到一位白发苍苍的老人每天在山间村径，戴一顶借来的竹笠，穿一双木屐，跌跌撞撞，摇摇晃晃，种植红薯和芋头充当自己的口粮，也时常到乡间与当地人攀谈。

来到海南，苏东坡几乎是用一己之力在对抗着蛮荒与蒙昧。他用超凡的韧性和豁达不经意间慢慢改变了岛上人们的生活。那天，苏大学士发现一户贫穷的人家正在含泪宰杀家中唯一的一头牛，便上去问个究竟。原来，这家人的老父亲病了，按这里的习俗，他们并不去治病，而是到庙中祷告，照规矩，向神明祷告就要杀牛祭神。苏东坡想：怪不得在这里常常看到人家杀牛，也因此每年都有大批从内地辛苦运来的牛惨死刀下。他又回想起这里人到山涧挑水的事情，认定了这里人是因为喝了不干净而且瘴气太重的水才频繁得病，于是将中原人凿井取水的方法教给了当地人。自此之后，果然得病的人大大减少了。

如果说改变当地人相对落后的生活习惯是苏东坡对海南文明的细小贡献，那么"讲礼学、兴教化"便是他在海南的重大贡献了。

初到海南，苏东坡用自己的积蓄在城南桄榔林下买地结庐，在当地百姓及数十名学生的帮助下搭成五间茅屋，建成那天，苏轼性情所致，为它取名"桄榔庵"。当地的读书人或略见过些世面的乡绅都蜂拥而至，他们知道苏轼的才学与声望，

纷纷登门拜访。

来自琼山府的学生姜唐佐，曾是海南当地有点名气的作家，也是本地一名乡村老师。一面教书育人赚点生活费养家糊口，一面潜心读书，以求功名。可是，当时的海南，远离中原文化，用现在的话说，这里的基础教育很薄弱，缺名师指点，信息也非常闭塞。这直接导致了海南学子到中原参加科举考试而屡考不中。他闻知大文豪落难儋州，便携母亲来到载酒堂拜苏为师，并侍奉左右达八月之久；还有一个是儋州本地学生名叫符确，这个人家境良好，虽然参加科举考试多年，却也没有什么结果，他的父亲得知苏东坡谪居儋州后，在生活上经常接济帮助他，只求把儿子送到东坡先生家中当学生。

苏东坡后来被封免之后北归，九年后，这俩人先后成为第一个考中举人和进士的海南人。

当年，海南当地的书生学子常来桄榔庵拜访，其间少不了要在会客的房屋里“高谈阔论、问学请益”，苏东坡应当时海南诸位学子之邀，并取《汉书》中载酒问字的典故，把居所其中那间会客讲学的屋子取名为“载酒堂”。

就是这间简陋的“载酒堂”，成了海南历史文化的一个标志。因为“载酒堂”不只是苏东坡喜欢与朋友喝酒谈诗的地方，它也是苏东坡对人生对历史对生命大彻大悟后，在海南传承中原文明的讲习所。

因为有了这个场所，海南结束了不出仕子的历史，中原文明与海南本地文化才有了对接，才有了后来历史上特别是明清两朝海南人才辈出的繁华局面。

经此以后，宋、元、明、清几代，海南共出举人 767 人，进士 97 人。这不能不归功于东坡先生对海南教育的巨大贡献。海南人的史书上记载着他们对苏轼的高度评价，在现今府城的五公祠内，海南人还专门设了一个苏公祠，世世代代怀念苏大师对海南的贡献。历朝历代的政府官员也都会重修苏大师留下的“载酒堂”，虽然几经塌废，但又几经重建。当年的载酒堂就演变成现在的“东坡书院”，闻名天下。

苏东坡与海南关系密切，苏东坡与琼剧却相差千里，可如今我们说琼剧，却不能忘怀苏东坡，因为如果没有苏东坡谪居海南，海南就不会有仕子。在古代的中国，一个地方没有一个人考上过举人或进士，就意味着本地没有人具有为官的资

格，如此，也就不会出现外派官员。这里人就永远没有机会知道外面的文化风俗。

而琼剧恰是岛内与岛外文化交流的产物。至今，许多琼剧老艺人认为琼州土戏或者是明代之初当地人模仿元代潮州地区的木偶戏而形成的，有的则认为是学习了福建地区的杂剧，还有人说听现在的琼剧就是对原先梨园戏音乐唱腔加以发挥，吸收了本地民歌小调、歌舞八音形成的。人们在琼剧中听到的唱腔风格五花八门，我们把它们林林总总的剧种罗列出来，竟有长长的一串，来源之广超乎想象：有杂剧、闽南戏、徽调、昆腔、有潮州正音戏、白字戏、广东梆子、八音；还有梨园戏、高甲戏、傀儡戏等。

海南人对外来文化的学习态度，源于苏东坡播下的种子，琼剧五花八门的来源中，谁都不能说是唯一的；然而其中又有一件海南人与外帮人的故事，发生在清朝末年，这件事仿佛是几百年前苏东坡、黄道婆与海南人过往故事的再现。

这件事起源于广东粤剧艺人李文茂。他还有一个身份，是清末最著名的农民起义军太平天国中的“平靖王”。

李文茂是粤班著名的“二花面”，也就是武净演员，他以演《芦花荡》中的张飞和《彦章撑渡》中的王彦章著称。平时为人“轻财尚义，颇有江湖侠义，又精武技，遂为班中打武家的领袖”。

太平天国定都南京，挥师直隶，欲取广东以开通海路。于是派人秘密回广东策划起义。李文茂在会晤了太平天国的密使后，经反复磋商，在广州北郊佛岭揭竿起义，率领所属凤凰仪班艺人，会合佛山三合会领袖陈开，共同起兵。在当时，李文茂起义对太平天国是个很有力的支持。据说李文茂手下的兵上阵着戏服，以角色行当编军队，打胜仗便唱戏庆功，是太平天国中颇有名气的伶人军队。

而后当起义被镇压，太平天国完全覆灭后，清廷迁怒于广东梨园，下诏解散粤班，禁演粤剧，并大肆屠杀艺人，还焚毁了佛山的琼花会馆。至此，大批粤班艺人四散逃离，其中很大一部分人跨过海峡，流入海南岛。

当时只要你说自己是唱广东戏的，很有可能就会招来杀身之祸，善良而又好学的琼剧艺人想出了聪明的办法。他们让粤剧艺人改唱琼剧，把人收进自己的戏班。有的互相拜师结亲，有的在班社里开科教戏，还有的插班演戏，广东戏的精华就这样流入了琼剧之中。这也对后来琼剧兴盛起到了很大的促进作用。

粤剧的二黄、梆子等声腔，以及粤剧的新、老“江湖”十八本等都被琼剧悉数学

去,琼剧戏班的人又在这些声腔的基础上创造了"海南腔"等板腔,原有的锣鼓谱、小曲、帮腔等也被摒弃。琼剧就这样顺利地从曲牌体逐步蜕变为板腔体,融入了当时戏曲发展的大潮。

苏轼也许不会想到,他的不幸,成就了海南的大幸;他埋下那颗爱与善的种子会开花结果,成就了后来海南人对黄道婆的救助,再后来对粤剧艺人的救助。中国的礼乐教化中向来有"受人滴水之恩当涌泉相报"的训诫,海南人做到了,于是,他们也得到了更多的帮助,他们也受益于自己对他人的善良。谁又能说诸腔杂陈而和谐动听的琼剧不是对这善良的海南人最好的回报呢?



(本篇广播节目链接)

刀氏父子引领下的傣族涅槃 傣剧

少数民族的戏剧大多浸润在他们各自的民族节日中，也大多与民族歌舞有着密切的关联。今天我们要说的这个剧种同样具有以上这些特点，却又远不止于此。这个民族的其他文艺形式丰富多彩，绚烂无比。戏剧，在这个民族的文艺中堪称弱势。然而，它却在这一民族的整体文化中占有了十分显眼的一席之地，它形态恣意，生态良好。表演起来，不仅为同族人喜爱，也十分接近于当代戏剧审美，这一切，与这个民族的领袖有着密切的关联。这个外柔内刚的民族叫傣族，这个剧种叫“傣剧”。



小贴士

傣剧，是云南独具特色的少数民族戏曲剧种之一，流传于云南省德宏傣族景颇族自治州潞西、盈江、瑞丽、陇川、梁河等县及保山市部分傣族聚居区。傣剧发源于有一定人物情节的傣族歌舞表演及佛经讲唱，后吸收滇剧、皮影戏的艺术营养，逐步形成比较完整的戏曲形式。清末，盈江干崖土司署刀盈廷组织了德宏历史上第一个傣戏班。不久，傣剧流传到德宏其他地区，成为傣族人民喜闻乐见的戏剧形式，傣剧成为除象腿鼓舞、孔雀舞以外，另一个重要的傣文化组成部分。

上世纪九十年代中期，电视剧《**孽债**》的片尾曲传遍上海的街头巷尾，这部电视剧更是红遍上海滩。那是一个时代，几十万热血知识青年响应号召奔赴云南边疆。十年一梦，大返城的汹涌狂潮又把他们卷回城市。在边疆，他们抛下的不只是红土地、流沙河和橡胶林，还有他们的青春情怀和爱情结晶——孩子。岁月荏苒，光阴似箭。走到了九十年代的时刻，孩子们长大了，懂事了。有的隐隐约约知道了自己的身世秘密。于是他们中一些胆大的便呼群结伴，瞒着养父母偷偷踏上了开往上海的列车，去探究自己的生命奥秘，寻找生养了自己，又抛弃了自己的亲生父母。然而，上海的亲生父母都有了新的家庭，新的儿女。千里寻父的孩子们哪里知道，他们的到来就像一枚枚炸弹，将给父母的家庭掀起多大的波澜……

在这部电视剧里，除了人伦与情感的冲突，给我们留下最多印象的是西双版纳傣族自治州的风土人情，这种印象具体而琐碎。通过这个电视剧，生活在上海的人们也多多少少触摸到了一些傣族人的精神，他们细腻、内向、沉静、踏实。

《**月光下的凤尾竹**》由著名作曲家施光南创作，当年，包括词作家、诗人倪维德先生在内的一行三人到云南省德宏州采风，在那里的芒市坝子上，他们看到了身穿筒裙的傣族姑娘在碧波莹莹的丽江边漫步起舞，等待心上人的到来。竹林中传来了阵阵葫芦丝淡淡悠扬的声音。美丽的姑娘轻倚在凤尾竹旁，清澈的双眸中流露出期待的目光。月光斜洒在姑娘们的衣裙上，把她们曼妙的身影一直拖到金色的水面上。微风轻拂凤尾竹，远看像一层绿色的雾在舞动，竹楼里美丽的阿妹正深情凝望窗外，竹楼外痴情的阿哥爱慕的葫芦丝声，在静谧的夜晚愈加缠绵，彼此正倾诉着心中的爱恋。这美妙的场景激发了词作家的诗性，也挑动了音乐家的心灵，这首充满着傣族风情的歌曲就这样唱响全国。

在无数气氛热烈的大型晚会和公共演出中，这首气质静谧的音乐代表着傣族的人文风情，被串联在节目中，从未有人嫌它太过含蓄安静，又恰恰都为它的细腻和深沉吸引。

若干年后，有一位来自云南的舞蹈家在这首音乐中跳起了孔雀舞，一时间举座皆惊。她叫杨丽萍，她和孔雀融为一体，音乐中亦真亦幻的舞蹈使她被奉为天人。她来自云南，她是白族人，而孔雀舞却是傣族人的专利。的确，杨丽萍的前辈，就是一位叫刀美兰的傣族舞蹈家。



孽债里的歌、杨丽萍的舞，还有用葫芦丝吹奏的《月光下的凤尾竹》，为我们勾画出一幅傣族的素描，也许不清晰，却足以开启了我们今天对傣族戏剧的探寻。

和云南其他许多少数民族一样，傣族人能歌善舞，也和其他少数民族的戏剧一样，傣族的戏离不开傣族的歌舞。

《月光下的凤尾竹》中描述的场景，便是傣族青年们用山歌寻找恋人。青年男女们在试探对方、倾听爱慕时一唱一答，产生了一种叫"冒少对唱"的演唱形式。傣族歌手们把眼前事物和生活中的感受编成唱词即兴演唱，唱出来的调子就是"喊班涛"。再后来，艺人们改变腔调，加上动作，发展成有歌有舞、有说有唱，并且能够表现人物的"布腾拉"。再后来，艺人们又改进"布腾拉"，创造出一种诗、歌、舞相结合的艺术形式，叫"十二马"。发展到"十二马"为止，傣族的戏剧虽然还幼稚、粗糙，却已经基本具备了傣戏的雏形。

最初在盈江流域，德宏州和保山地区的部分傣族聚居区中，"喊班涛"**"冒少对唱"**"少散朗""布腾拉"和"十二马"共同塑造的傣剧和其他少数民族戏剧一样，以歌舞为主，服装身段都保留着民族的特色。

这种萌芽状态的傣戏被傣族的另一大节日供养着，这个节日就是著名的傣族"泼水节"。

傣族是拥有十分古老文明的民族，主要聚居于云南德宏傣族景颇族自治州、西双版纳傣族自治州以及云南、四川境内三十多个县市。傣族不仅有自己的历法，而且还有两种，分别称为大傣历和小傣历。"桑勘比迈"就是傣语中"傣历新年"的意思，泼水节西双版纳及德宏地区的傣语称作"尚罕"或"尚键"。

由于傣历纪年采用干支纪年法，因此每天的傣历新年并不固定，多半在傣历六月，就是在公历的每年 4 月中旬，傣族人在欢度新年佳节时，要举行别具特色的泼水活动，相互泼水祝福，其他民族便称这个节日为"泼水节"。历史上这个传统节日在一般要持续 3 天，而现在则一般进行 3—7 天。

傣族民间关于泼水节的来历有众多传说。其中有一个伤感的民间故事，传说人间的气候本来由一位名叫捧玛乍的天神掌管。他把一年分为旱季、雨季、冷季，为人间规定了农时，让一位名叫捧玛点达拉乍的天神掌管施行。捧玛点达拉乍自以为神通广大，无视天规，为所欲为，乱行风雨，错放冷热，弄得人间雨旱失调，冷

热不分，禾苗枯死，人畜遭灾。

有位叫帕雅晚的青年，以四块木板做翅膀，飞上天庭找到天王英达提拉，诉说人间的灾难。帕雅晚欲到最高一层天去朝拜天塔——塔金沙时，不慎撞在天门之上，一扇天门倒塌，将他压死在天庭门口。帕雅晚死后，天王英达提拉开始用计惩处法术高明的捧玛点达拉乍。他变成一位英俊小伙子，佯装去找捧玛点达拉乍的七个女儿谈情。

七位美丽的妙龄女郎同时爱上了他。姑娘们从小伙子的嘴里了解到自己的父亲降灾人间之事以后，既惋惜又痛恨。七位善良的姑娘为使人间免除灾难，决心大义灭亲。她们想尽办法探明了父亲的生死秘诀。在捧玛点达拉乍酩酊大醉之时，剪下他的一束头发，制作一张心弦弓，毅然割下了为非作歹的捧玛点达拉乍的头颅抱在怀中，不时轮换，互用清水泼洒冲洗污秽，洗去遗臭。据说这就是人们在新年期间，相互泼水祝福的来历。

几百年来，泼水节的活动越来越丰富。除了泼水祝福之外，还有浴佛、划龙舟、放高升、斗鸡、跳象脚鼓舞和孔雀舞等活动。泼水节中的第三天，傣语称之为"麦帕雅晚玛"或"宛帕雅宛玛"，意为"日子之王来临的一天"，主要举行堆沙、浴佛以及滴水礼、放高升等活动。那天节日的气氛达到了高潮。穿着节日盛装的群众欢聚在澜沧江畔、瑞丽江边，歌舞嬉闹，还要观看龙舟竞渡。

傣剧是傣族特有的戏剧剧种，与彝剧、壮剧、白剧并列为云南四大民族剧种，主要流行在云南省德宏州盈江、潞西、瑞丽一带。因此历史上，傣剧表演在德宏傣族的泼水节活动中也是重要活动项目，但由于傣剧表演的途径十分特殊，并不能全民参与，因此在德宏州当地并算不得泼水节中的重头。如果傣剧只是如此存活在傣族文化的大浪之中，也许就并没有什么值得称道的了，然而傣剧，却恰好往前又跨越了一步。这一步，得从一位傣族英雄说起。

近些年，傣剧编排了一出新戏叫《**刀安仁**》，刀安仁是个人名，这出戏就是傣族人民用来纪念他的，他也便是我们将要讲述的那位傣族英雄。

刀安仁出生于 1872 年，他是盈江干崖宣抚使第 23 任土司刀盈廷掌印夫人所生的长子，被称为"混相"，即傣语"宝石王子"的意思。他，是法定的土司继承人。他生于多事之秋。

1891 年，年仅 19 岁的刀安仁承袭了土司职位成为第 24 任宣抚使。就在这一

年，英帝国主义为扩大殖民统治，入侵了盈江铁壁关地区。眼见国土沦丧，为保卫祖国领土，刀安仁征调四五百名土司兵到盈江大青树安营扎寨，采用“七里蜂护窝”战术，痛击入侵英军，取得重大战果，保卫了祖国领土。

1893 年英国殖民主义者见武力不能达到目的，就以勘界为由，暗地里把汉龙关的界碑移到我国境内，企图以所谓的“合法手段”达到侵占我国领土的目的。刀安仁随父亲刀盈廷为落实汉龙关界碑的遗址，不辞艰辛，奔走三百多里，终于查证确认了汉龙关在勐卯正南的位置，为 1894 年中英续签滇缅条款提供了强有力的证据。

然而，这一年的中英滇缅边界会勘中，清朝廷派出昏庸无能的官员刘万胜担任勘界负责人与英方谈判，在英帝国主义者的利诱威胁下，刘万胜卖国求荣，听任洋人摆布，将属于我国领土的铁壁、虎据、天马、汉龙四关大片国土拱手让给英帝国主义者，使刀安仁和各族群众浴血奋战 8 年的反抗英国侵略者斗争的成果毁于一旦，刀安仁悲愤至极，仰天长叹“小民尚知守土，朝廷却忍辱求荣，如斯沉沦，国将不国”！

面对腐败透顶的清廷，刀安仁日思夜想，寻求救国富民的良策。1905 年他毅然出走，到印度、缅甸考察学习。在缅甸期间，经华商丘仁恩介绍，结识了受革命党人思想影响的《仰光新报》经理庄银安等人，接受了推翻封建帝制的革命思想，决心以举兵滇边为己任，回国组织滇西起义。之后他经由介绍认识了孙中山先生，并成为了同盟会的早期成员。

中国同盟会仰光分会同意了他的起义计划，并派出专人将《革命方略》和“滇西国民军都督府”印鉴送达刀安仁。九月初六日，由刀安仁带领的傣、景颇、阿昌、傈僳、德昂、汉等各族人民组成的滇西国民军共计 9 个营八百多人，昼夜兼程赶到腾越，打响了云南辛亥革命的第一枪，滇西腾越武装起义按照原计划获得一举成功，成立了滇西国民军都督府，公推刀安仁、张文光为都督。接着，刀安仁倾其家产，筹措大量军费，支援起义军向纵深发展。

正当革命蓬勃发展之时，刀安仁遭人暗算，在南京被捕入狱，后经孙中山、黄兴、宋教仁等人合力营救得以出狱，但身心遭到严重摧残，从此卧病不起，于 1931 年 2 月病逝北京，年仅 40 岁。噩耗传来，孙中山深表痛惜，致挽云：“中华精英，边塞伟男”，并追谥他上将军衔。他与张文光、刘辅国三人一起，被世人称为辛亥革命“腾越九六起义”三杰。

刀安仁力主改革土司制度，创办学校，发展傣族文化；引进科学技术，开办种植业、加工业，取得了许多成就。如今，在他于1904年从新加坡引种的橡胶树中，还有一株存活，被称为“中国橡胶母树”。

刀安仁能够有如此的革命觉悟和人生境界，与他的父亲，也就是第23任土司刀盈廷有十分密切的关系。刀安仁少年时期，他的父亲十分重视他的教育，先后安排了傣族私塾教师刀洛勐和知今鉴古、学问渊博的白族教师蒋桂对刀安仁进行教育，使他知书达理，学到了科学文化知识。

也就是在刀安仁8岁那年，向来重视学习他族优秀文化并强大自身文明的刀盈廷，第一次将汉族的京剧、川剧、滇剧剧本叫傣族知识分子翻译成傣语，搬上舞台。1910年左右，刀盈廷的儿子刀安仁从日本留学回乡，组建了第一个傣剧专业剧团。

他一方面派人到腾冲、昆明去学滇戏，一方面还请滇戏艺术家到盈江教戏。受到汉族剧种的很大影响，傣剧的内容和形式都发生了很大的改变和提高。这时傣剧有了汉戏的锣、鼓、钹等乐器，男角开始穿汉族古戏装，而女角则保持着傣族女装，唱腔在保持傣族音乐特点的同时，由民歌歌调演变而成了“戏调”为主。

在刀氏父子之后，傣剧的演出，也从田间、广场，走向舞台。并且从盏西、干崖一带传播开去。后来逐渐流行于德宏州的盈江、潞西、瑞丽、梁河、陇川及保山地区的保山、腾冲、龙陵等县的傣族聚居区。德宏十大土司衙门先后建立了傣戏班，建造戏楼。与此同时，傣剧从土司衙门扩散到民间，涌现出大量民间傣剧表演组织。这一举措，使得傣剧在众多极具民族特色的傣族文化中占有了一席之地，傣剧涅槃新生。

1960年傣族艺人传承了刀盈廷和刀安仁锐意进取的精神，用新艺术眼光改革傣剧，重新创作剧目、建立导演制、舞台表演更加规范和唱腔更加丰富，成功地演出了《**娥并与桑洛**》。此后又根据傣族民间传说和民间叙事诗改编了《帕罕》《千瓣莲花》《红莲宝》《阿暖海东》《郎金布》《七姐妹》《思南王》等等剧目。

至今，傣剧在德宏州的演出仍然渗透到了每一个傣族村寨的角角落落，无处不受到傣族人的热切欢迎。

一个有着丰富历史和绚烂文化的民族，有歌、有舞、有戏；这一切都并不难，然而有一位领袖式的人物却难能可贵。刀盈廷和刀安仁父子，虽然是世袭土司制度的受益者，却也真真正正为一方傣族民众谋得了福利。没有刀氏父子的内联外交，没有他们开拓创新、锐意进取的精神，也许止步不前的远远不止傣剧，更是傣族这整个民族。傣族如此顺利地度过了现代化的转型期，不应当忘记这对土司父子。也是啊，傣族人不正用傣剧，传唱着刀氏父子的英雄故事嘛。


（本篇广播节目链接）

贵州汉族戏和侗族秦娘美的电影传奇　黔剧

贵州省是中国少数民族聚居的省份，苗族、侗族、布依族、土家族都是贵州省内主要聚居的少数民族，贵州的文化艺术也以少数民族风情的品种居多，单就戏曲而言，各类傩戏、侗戏、苗戏、布衣戏唱着主角。然而贵州也是汉族人和这些少数民族共同生活的地方，这里的汉族也有一个属于自己民族的剧种，但这个剧种和其他地区的汉族剧种不同，不论在题材内容、表演形式和艺术风格上都深深受到了少数民族的影响，汉族与当地少数民族的交流融合，很好地保留在了这个剧种里，我们今天就来说一说这个以贵州省的简称来命名的剧种：黔剧。



小贴士

黔剧，又称文琴戏，是流行于贵州省贵阳、毕节、遵义、安顺等黔西南地区的汉族戏曲剧种之一。黔剧是由说唱艺术贵州弹词搬上舞台表演而创立的新兴地方剧种，诞生于中华人民共和国建立之初，二十世纪六十年代被正式命名。因为贵州弹词的主要伴奏乐器是扬琴，因此，黔剧也以扬琴为主要伴奏乐器，它的唱腔继承发展了民间文琴说唱艺术的传统，表演则在吸收借鉴昆剧等戏曲表演的基础上，学习当地各民族的民间表演艺术，逐渐形成了自己独特的风格。二十世纪六十年代的黔剧电影《秦娘美》使得年轻的黔剧在国内获得了一定的知名度和美誉度。

位于今天贵州省内的织金县城关镇新民路的地方，以前住着一户“朝门头杨家”，清光绪四年也就是公元1878年的二月，这家里的主人杨凤钧到四川当武官，随行同往的有他的原配夫人白氏。到了四川，杨凤钧的官越做越大，先后在督标前营、松中营和维州协任千总、副将等职。在任期间，他又娶了汪姓和张姓的两个四川籍的女子做姨太太。在那个时候，家中几房太太们明争暗斗不是什么稀罕事，传出些闹得鸡犬不宁的故事也不奇怪。但杨武官这家可就奇了，从贵州跟过来的大房白夫人对这两房姨太太十分满意，这两房也很敬爱白夫人，三人关系甚好，情同姐妹，一时传为佳话。外人不明就里，常恭维杨武官治家有方，艳福不浅，可这杨凤钧知道，三个女人如此投缘，是因为一件乐器：扬琴。

原来这汪夫人和张夫人都是扬琴能手，不仅会打扬琴，还能把一些传说故事在扬琴中唱出来。而这白夫人对两位姨太太的表演实在是喜爱非常。除了平时自己要听他们演奏演唱，还常在府第里让她们教家里的女儿、媳妇等演唱，教出些成效来，一家人便分派着角色唱起了《单刀赴会》《战长沙》《走马荐诸葛》《三顾茅庐》之类的三国戏，女眷们自然更偏爱《黛玉葬花》《贾宝玉吊潇湘》这样的红楼戏，还有《秦雪梅吊孝》《茶瓶记》这些民间故事，都被他们拿来演唱，自娱自乐。就因为这件文琴，这三位夫人合着这一家人，彼此就真是一家人的心思了。

就这么和谐融洽地过了六年，杨凤钧在维州协副将任上病逝，白夫人、汪夫人、张夫人三位偕同子女合家于第二年扶杨凤钧的灵柩回原籍。按那时候的规矩，没有了当军职的丈夫，这一家老小便不能再去军中驻地，必须是要在原籍生活下去了。家里没了男人，三位明事理的夫人彼此约定，以后凡逢年过节或遇家族亲戚有喜事，她们三人就率子女媳妇中学会扬琴戏的到庭演唱，一来以供娱乐，二来也补贴家用。

就这样，文琴戏在织金城有了传播。到宣统元年，也就是1909年，三位夫人先后去世为止，14年间她们在贵州教出了十多位弟子，其中大多数为杨姓以及一些后来招收的旁姓弟子，传下了织金民间的第一代文琴戏班子。民国时期，这批人又教出了第二代文琴戏艺人十多人，也是以杨姓子弟为主。

这便是贵州弹词或叫贵州扬琴由弹词演变而来，并从四川传入贵州的全过程。这种用扬琴伴奏、以坐堂清唱形式表演的曲艺，因为温文尔雅的气质得名“文琴”，又因为演唱时虽然是不带表演，却在唱腔和演唱者那里清楚地区分出了生、旦、净、丑的行当，讲唱着十分完整的故事，因此被称为文琴戏。也因为这一家人，

文琴戏在贵州广泛流行起来。

第二代文琴戏艺人出师的时候，正赶上了胶着的战争时局，硝烟之下，这个弥漫着浓郁旧时代大家族气息的文艺新苗刚露嫩芽，便遭遇了风雨侵蚀，弟子们四散而去，各奔前程。一直到新中国成立以后，一些扬琴艺人用文琴戏的曲调为秦腔剧本《穷人恨》配曲，这自打自唱简洁便利的形式，却提供着填充演唱内容的无尽潜力，文琴戏渐渐苏醒过来，黔剧的先声唱响了。

直到1960年2月，在距离那个杨武官去四川整整82年之后，文琴戏正式命名为黔剧，并且组建了贵州省黔剧演出团，从此黔剧有了自己的专业剧团。而黔剧团的成立，伴随着一部叫作《**秦娘美**》的戏同时诞生，这出戏不仅为黔剧扬了名，也见证了一个新兴剧种的成长，更记录了新中国第一代戏曲编、导、演的成长轨迹。

《秦娘美》这出戏讲的是一百多年前在古州三保有个美丽的侗族姑娘秦娘美，他与邻寨青年农民珠朗相爱。但当时侗族有个“养女从舅”的规定，也就是姑娘一生下来就注定要给舅舅的儿子做妻子。他们为了争取婚姻自由，便逃到一个名叫七百贯洞的地方。这里的地方官银宜垂涎秦娘美的姿色，妄图霸占她，竟将珠朗害死。秦娘美在群众帮助下，用计谋将恶人银宜埋葬在他自己挖掘的坟墓中，为民除害，为夫报仇。

当年扮演秦娘美、珠朗和银宜的演员都是新成立的黔剧团中最年轻的一代，他们为了演好这出场景设立和故事取材都来自侗族的新戏，深入黎平榕江一带的侗乡侗寨体验生活。五十多年后的今天，女主角刘玉珍回忆道：

刘玉珍：我们当时到侗族地区，和他们同吃同住，向他们学习。比如说向他们学习走路，因为我们在舞台上的台步和侗族人生活中那种步子是不一样的，侗族人走路非常有特点，我们汉族人是手往两边摆，她们是手往中间划，我去北京演出的时候，荀慧生先生来看，演完了他上台来见我们，他非常欣赏这个走路，还跟我说，你这个走路的姿势真有意思！真好看！我就告诉他，这就是我跟侗族姑娘学来的。所以说艺术源于生活高于生活，我在《秦娘美》这出戏中用的台步就是从侗族姑娘走路中提炼出来的。

而剧中反派人物银宜的扮演者余重骏说起体验生活的故事更是颇有心得。

余重骏：当时分配给我这个角色的时候我才17岁，进团才两年吧，而且我演的是反派角色。团里安排我们去侗族村寨体验生活，体验生活的时候我很犯难，因为我没有范本可以参考嘛，演一个大坏蛋，平时怎么看呢？怎么挖掘呢？生活中怎么提炼呢？很难。我后来仔细观察，发现侗族人男同志到女同志的鼓楼堂屋中，也就是相当于客厅里，是不能跷脚跷二郎腿的，侗族人认为这个动作非常的不尊重人，尤其对女同志不礼貌，非常忌讳，于是我就把它用到了戏里面，演出调戏秦娘美的那个片段时，我一叫她名字就顺势跷起二郎腿，戏里面她一下就很气愤，跑开了。所以说我这个角色也是从生活中体验来的。

就是这样一出戏，刚刚成立的黔剧团全力排演出来，第二年就进京演出了。余重骏回忆起演出的场景还是历历在目：

余重骏：在北京演出是在怀仁堂，我记得非常清楚，当时才17岁嘛，不知道天高地厚，到怀仁堂演就演了呗，很放松的，没有想太多其他的，等我们演完了才发现台下坐着朱老总，就是朱德委员长，我们还冲下面看呢，从侧幕又上来一个人，穿了一身白衣服，操一口四川话："演得好！演得好！国务院请您们吃饭！"我一看谁呀，陈毅陈老总，来接见我们了。当时到了我面前就说："嗯！你演得好！你好多岁啊？"我说："我17岁"他说："你了不得，17岁就会调戏良家妇女啊！"然后大家哈哈大笑。

进京演出之后，戏曲界才刚刚知道，有一个出自贵州的新剧种，叫黔剧。而要说黔剧最终被全国人民知晓，竟是因为一段与上海的渊源。秦娘美的扮演者刘玉珍回忆起《秦娘美》被上海海燕电影制片场搬上银幕的过程。

刘玉珍：我们《秦娘美》这个影片的事情是在1960年10月份，当时是上海海燕电影制片厂，他们路过贵州，到云南去拍《摩雅傣》，他们返回来的时候就看了我们《秦娘美》的演出，看完后当时他们很兴奋，说啊呀我

们不知道还有个贵州的黔剧，那么好那么动人，我们回去后一定和领导汇报，要把你们这个戏搬上银幕，拍成电影。但后来6月份我们不就去北京演出了嘛，就暂时搁下了，等回来以后10月份，我们才又落实这个事，到上海去拍摄，一共拍了4个月，一切都挺快的，从1960年10月份拍到1961年2月份，就拍完了。

当年著名的上海电影制片厂导演孙瑜执导了《秦娘美》戏曲艺术片的拍摄。其实对于像黔剧这样的剧种，不过百年的兴衰史，一切来由都还能看见摸着，根基自然也是浅的，对于导演来说，反而发挥的空间更大，孙瑜在人物塑造上为演员植入了当时最新的观念，珠朗的扮演者吴家林记得：

吴家林：当时给我们当导演的老师，对我们要求首先就是要讲求人物，这个人他是什么出身，什么样子，你必须找到人物的基点，然后才能谈到你用什么样的手法去实现这个人物。我们下到黎平县去体验生活的时候，他们当地有侗戏的演员，他们就用侗戏把秦娘美的故事表演给我们看，是通过一个人来演的，我记得是个女演员，我当时触动非常大，这么一大部戏就一个人演下来，表演看上去是非常粗犷朴实的，当时我就想我们是戏曲，怎么样来表现这个民间的东西，是通过和他们生活在一起慢慢才体会。应该说他们的生活、艺术，与我们学习的戏曲表演是有很大差异的，我不纯粹按照我们学的戏曲的一招一式，而是通过戏曲程式的表演基础上如何能更生活的体现出来，导演老师对我们也很有启发。

参与这出戏乐队的司鼓鲁广新说起这出戏对于侗族民间音乐和黔剧戏曲音乐的融合，也感触颇多：

鲁广新：最打动我的地方是《秦娘美》的音乐，非常感动人，它的曲调非常优美，到了悲愤的时候那时曲调非常悲哀，我记得最后一场，秦娘美到山上去找她的丈夫珠朗，因为已经报仇了，要去告诉他。到了山上也不知道哪具尸骨是他的，所以就在那里找。后来看到一具尸体旁有半个

铜钱，她一下就认出来了，马上拿出自己的另半来核对，一下对上了，心中那个悲愤哀怨的情绪就上来了，那段唱腔是太感人了，我太激动了，当时忍不住都哭了……

（这部戏）戏曲音乐和少数民族音乐结合得非常好，它很统一，不像有的戏曲在搞到民族音乐的时候不太协调，《秦娘美》这个戏你去听，你会觉得非常流畅。

若干年后，人们才知道，这部黔剧史上的第一部影片，竟然同时也是中国第一代戏曲艺术片导演孙瑜的最后一部舞台戏曲艺术片了。孙瑜导演用他的电影手法，用他将现代艺术手段推动传统戏曲艺术的经验，托了黔剧一把，使得新剧种黔剧有了自己的代表作。

刘玉珍：我们拍这个电影到最后发行，时间不长，但同步就到了很多地方演出，另外发行到香港、东南亚一带。我当时收到很多信，对我们这个戏反响相当强烈。因为我们很年轻，才成立两年的剧团就拍了这样一个电影，应该说《秦娘美》这个戏，这部电影，为我们黔剧拓宽了知名度。

《秦娘美》之后，一直到改革开放以后，贵州省黔剧演出团又创作了彝族历史故事剧《奢香夫人》，在编、导、演、音乐、舞美等方面，都达到新的水平。还有苗族历史故事剧《张秀眉》，以及其他现代戏《山高水长》《血披毡》《考幺女》《把关》等，黔剧这个身在贵州的汉族剧种，用汉族戏曲的观念展现了少数民族的风土人情和历史传说。 反过来看，在贵州，黔剧竟然成了一种少数，就像那么崭新的黔剧在中国历史悠久博大精深的戏曲百花园中也是少数一样，而一个新剧种能够得到当代艺术的洗礼，获得一席之地，至少在当年，也是十分幸运的吧！



（本篇广播节目链接）

兰陵王与傩戏面具　侗族傩戏

著名文化学者余秋雨曾写过一篇散文《贵池傩》，文中对中国安徽省贵池地区的傩戏描摹刻画得细致入微，八十年代的文字描述和至今在大姓望族中传承的傩戏为我们勾连了一派民间乡人傩的场景。“贵池傩”属于汉族，而今天我们要说的这个傩戏属于少数民族。中国有许多少数民族，其实与汉族相比，少数民族有时更善于继承和发扬傩戏，如果傩戏也有流派，那么每个少数民族的傩戏都是独具风格的一个流派，比如“侗族傩戏”。



小贴士

侗族傩戏，又叫“咚咚推”，流行于湖南省新晃侗族自治县贡溪乡四路村天井寨，因演出时循环敲击出“咚咚”的鼓声和“推”的小锣声，演员的双脚一直和着锣鼓声，踩着三角形跳跃舞蹈，而得名“咚咚推”。“咚咚推”的起源难以查考，天井寨最早的居民为龙姓侗族人，明永乐十七年即1419年从湖南省靖州迁居而来。侗族祭祀时必演“咚咚推”，每逢天灾或瘟疫时，也要演唱“咚咚推”。“咚咚推”有简单情节的舞蹈，一部分是具有戏剧雏形的傩戏。所有的演唱全部用侗语。2006年，侗族傩戏经批准列入首批国家级非物质文化遗产名录。

今天，**侗族大歌**因为那传承千年的天然和声震惊世界，随即享誉全球，侗族人唱歌成了一个标签，其实侗族人也唱戏，他们并不排演，只是用唱歌的办法串联一些情节，在一个侗寨与另一个侗寨的做客游戏中就轻轻松松地演了。看侗人唱歌唱戏，你会欣然发现，这是一个生活十分滋润的民族，也许日子清苦，但生活情趣盎然。在侗寨之中，以歌为生，以戏为乐，侗人很入世。然而，傩，却是另外一种存在。侗人平常并不唱傩，只在年节祭祀的时候，或者是天灾和瘟疫降临的时候。侗人把那些天灾看作是上天给人间提的醒，嘿！你们玩乐的那么开心，该记得要敬敬老天爷啦。

每年和老天爷沟通的日子摆在春节期间，旧时候，天井寨有一座盘古庙，还有一座飞山庙。祭祀是在两座庙之间轮流进行的。今年是盘古庙，明年就是飞山庙，如此循环往复。到底要给老天爷演什么呢？侗人并没有别的创意，今年稻田里有一个癞子偷了牛，拿来演一演，跟老天爷告个状，明年又想起之前敬过土地公公，怎么敬的呢？拿来演一演，跟老天爷汇报。有时候心血来潮，想着前段日子演戏演过《关公捉貂蝉》颇为有趣的，拿出来在老天爷跟前演一演，同乐嘛！

要是遇到天灾了，演的戏就不太成戏了，剧情里只够表达自己的惶恐和虔诚，就这样接二连三跳好几天，汗如雨下。

侗傩跳的时候踩三角形，老辈人说，这是根据牛的身体而来的，牛的头和两只前脚是一个三角形，牛的尾巴和两只后脚又是一个三角形。这种跳法持续了至少三百年，据说最初就是侗人看着犁田的水牛想出来的。

侗族傩戏和所有傩戏一样，是有面具的，**"咚咚推"**演唱时所有角色全戴面具。常用的面具称为"交目"，共有36个。1949年，"咚咚推"所有的面具失散了。此后侗人演唱时，或临时做一个纸面具戴上，或者用涂面化妆来代替。就这样凑合着持续了三十多年。1992年，当地的侗人再也忍不下去了，重新做了面具，恢复了"咚咚推"的本来面目。

侗傩跳三角形的舞步持续三百年没有断裂，而面具却曾一起一落。在丢失面具的那些日子，侗人说他们的傩戏失灵了！他们的傩老天爷不要看，因为没有面具的傩戏，那哪算得上是傩戏啊！

侗人的心思并没有错，傩之所以为傩，面具是举足轻重的一部分，如果你不十分相信，侗人会给你讲一个一千五百多年前真实发生的故事。

公元541年，南北朝时期，北齐皇室、文襄帝高澄迎来了他的第四个儿子，父亲给他取名叫高肃，也叫高长恭。人们对这个孩子的长相惊为天人，只可惜母亲是身份十分低贱的宫女。正因身份轻贱，高长恭童年时代郁郁寡欢，平日并不愿意与其他王子玩耍，只是发奋读书，专心练武。不想，这倒成就了他，十几年后，高长恭变成了一名骁勇善战的将士，成了北齐不可多得的栋梁之材。唯一没有变的，是他超凡脱俗、异常柔美、有如女人般的面容。

这份惊为天人的美却给这个战士带来了极大的苦恼。在那个地方割据、连年战乱的岁月里，作为王公将相家的子弟，时刻都要接受战争的考验。因为相貌俊美柔善，在战场上对阵时，他经常会受到敌手的轻蔑。有时候，对阵的将士竟然公然说他是女人，拒绝和他交手。为此，他命人用木头雕刻制作了好几个面目狰狞的“大面”，每逢出战时，便挑选一个，戴在脸上，以此达到威慑敌手的目的。

因为在北齐和北周的多次交战中，高长恭屡立战功，朝廷便将如今地处枣庄的兰陵郡赏赐给他，并封他为兰陵王。当时在战场上，一位将领每每戴着一副凶煞面具，以高超的军事技巧指挥作战，又以勇往直前的精神和气势驰骋疆场，有如天兵下凡，气吞山河。一战告捷，摘下面具，又是一副天仙般的美貌。兰陵王在他活着的时候，就是战场上的神。

兰陵王的一生参加了大大小小无数次战役，其中最著名的就是“邙山之战”。

公元564年，北方草原的突厥和黄土高原的北周联合起来对北齐发动进攻，北齐军事重镇洛阳被北周十万大军团团围困，这是关乎北齐生死存亡的战役。北齐武成皇帝急忙调集军队前去解围。两军在位于今天洛阳市东郊的邙山下兵刃相见。北齐援军发动了一次又一次进攻，却都被北周军队击溃，眼看就要面临全军覆灭的境地。

关键时刻，受命为中军将的兰陵王戴着他的“大面”，首先指挥将士们突破了第一道重围，随后他身穿铠甲，手握利刃，亲自率领五百精骑，奋勇杀入周军重围，有如利剑刺穿重围，势如破竹、一路杀到洛阳城下。守城的北齐军队被困多日，不

敢贸然开门，兰陵王当即摘下面具，城上的北齐军士立即欢呼起来，打开城门，与城外大军合兵一处，奋勇杀向周军，最终反败为胜。

正是这次大捷，使得兰陵王威名远扬，北齐皇帝亲自到洛阳慰劳三军。在庆功宴上，能歌善舞的北齐将士，以这场战争的故事为背景，以兰陵王为主角，创作了大型乐舞《兰陵王入阵曲》。如今我们能听到的**《兰陵王入阵曲》**来自日本。当时，在唐代，这支曲子传到了日本，受到了日本宫廷和民间一致的热爱，于是被原封不动地保留了下来。

兰陵王不仅骁勇善战、屡建战功，而且忠以侍上，和以待下，在士兵和当时社会中广有威名。相传，他对手下的将士特别宽厚，有时候自己得到了封赏，哪怕是几枚瓜果，也要和将士一同分享。他还对自己的政敌，做到了宽厚以待。据说，当初长恭在瀛州时，行参军阳士深上表告发他贪赃枉法，长恭因此被免官。等到高长恭东山再起，引兵进攻定阳时，阳士深刚好在高长恭营中听命，他非常害怕高长恭会借机报复杀害自己。为此，高长恭安慰他说："我本无此意。"可阳士深心中仍不踏实，非要央求惩罚。高长恭只好找了一个小过失，打了阳士深二十板子，好让他安下心来。

有一次他上朝时，跟随他的"仆从尽散，唯有一人，长恭独还"，事后高长恭竟不以为意，"无所谴罚"。在北齐那样一个动辄砍头杀人的疯狂时代，他宽厚仁和的一面独具风范，焕发着温暖的人性光辉，不由得让人心生敬佩。

然而，对兰陵王而言，最大的悲哀就是出生在一个疯狂得近乎变态的帝王家族。北朝自建国以来，短短二十八年间，就换了六代皇帝，叔侄之间彼此折磨，兄弟之间相互惨杀，一个比一个短命，一个比一个疯狂。尽管兰陵王容貌柔美、品性高洁，战功赫赫，而且终其一生小心翼翼，想尽一切办法避祸自保，可依然无法改变他的悲剧式宿命。北朝史学研究会会长马忠理告诉了我们兰陵王最终的命运：

马忠理：当时的皇帝叫高纬，与兰陵王从辈分上讲是兄弟，他们年龄相仿，因为他们高家几任皇帝之间都是兄弟，同宗之间相互倾轧非常严重，所以高纬当时一看，兰陵王的声望地位越来越高，就开始顾虑他将来

会不会篡夺自己的政权。所以就找兰陵王谈话，说，邙山之战你入敌太深，一旦失利怎么办？兰陵王当时没有什么考虑，脱口就说："家事亲切，不觉遂然"，这个"家事"二字犯了大忌，因为把"国事"当"家事"的只有皇帝才有资格说这个话，你作为一个"王"，把国事当家事，你就是有野心！所以高纬一听就很忌恨。兰陵王当时话一出口也后悔了，觉得自己太冒失，也非常后悔。

兰陵王自知说错了话，便刻意低调，为了免遭猜忌，遇到战事还常以生病为由推脱，可最终还是躲不过悲剧的命运。公元573年五月的一天，后主高纬派使者许治范看望皇兄，送来的礼物竟是一杯毒酒。兰陵王悲愤至极，对自己的爱妃郑氏说："我忠以事上，没有辜负上天，怎么会遭此毒手"郑妃劝他说："何不求见皇上?"天真的郑妃以为只要兰陵王去求情，便可能讨回性命。而兰陵王自己心里明白，向后主高纬讨个说法根本没有用。万念俱灰的兰陵王，悲愤地将毒酒一饮而尽，当场毙命，年仅33岁。

重要军事统领兰陵王的遇害，预示着北齐王朝的行将终结。四年后，失去了军事支柱的北齐王朝被北周皇帝宇文邕一举拿下，北齐灭亡。

正是在"邙山大捷"中，北齐武士们持假面歌舞庆祝胜利，诞生了广为流传的《兰陵王入阵曲》。这个曲子定格为着假面指挥击刺的男子独舞。曲调悲壮浑厚，气势不凡，古朴悠扬，描写了当时的壮烈场面和激越情感。此曲诞生后，在民间流传很快，隋朝时期，被正式列入宫廷舞曲。唐代初年，根据唐王李世民的战功，参照《兰陵王入阵曲》，创立了又一部大型乐舞《**秦王破阵乐**》。

玄宗时期，唐明皇李隆基认为《兰陵王入阵曲》最初源自庆功宴上的乐舞，与《秦王破阵乐》相比娱乐的成分太重，不足以作为"正声"，于是下诏禁演。再后来，这支曲子渐渐褪去武曲本色，从崇尚武术的"健舞"演变为崇尚文质的"软舞"。这支软舞传入日本，使我们今天听到了与战争杀伐的气质截然不同的《兰陵王入阵曲》。

这支戴着面具歌舞，并且有情节和故事的乐舞《兰陵王入阵曲》被视作中国史集记载最早的戏剧，是中国戏剧史上举足轻重的"代面"戏或者"大面"戏的源头之一。

而代面戏或大面戏，正是我们今天看到的傩戏的前身。回到今天，我们会说《兰陵王入阵曲》最初是一支集体表演的军傩戏，随着兰陵王被越来越神化，它转变成了一个单人表演的神傩戏。

兰陵王是一个充满了传奇色彩的人物，经过一千五百多年，他早已在民间变成了一个神一般的存在。日本能乐中的《兰陵王入阵曲》经历了一千多年日本文化的熏染，难免具有那些让我们感到陌生的日本元素，然而听傩戏，或者有幸看到傩戏，你会感到古老华夏大地上“大面”文化的魅力。面具之下，有一个异常神奇的世界，你会被那种传承千年不变的深幽、含蓄、隐秘所感动，也会惊讶于它藏面目于面具之后却又极力要与你沟通的那种张力和热情。所以，我们虽然听不懂侗族的傩戏，甚至会暗自取笑它的简陋。然而侗族人是智慧的，他们在“咚咚推”行将失传的时候，首先捡起了面具，这也就抓住了傩戏之所以为“傩戏”的精神命脉。



（本篇广播节目链接）

东北大鼓与东北大帅的故事　东北大鼓

在中国北方异彩纷呈的鼓词曲种里，"东北大鼓"并不是最具有代表性的，不论知名度还是艺术成就，和京韵大鼓、梅花大鼓、西河大鼓等相比，"东北大鼓"也都算不上是最具代表性的。那我们为什么唯独要挑选"东北大鼓"来讲述呢？因为它曾经面对过其他曲种所不一定面对的独特人文环境，以及复杂历史时局。而民国风云人物张作霖张学良父子与东北大鼓之间的不解情缘，更为东北大鼓抹上了一层传奇的色彩。



小贴士

东北大鼓，流行于中国东北地区的汉族曲艺种类，形成于清代中期，一度盛行于沈阳，因沈阳于清末曾设有奉天府，所以东北大鼓又曾有辽宁大鼓、奉天大鼓之称。它最初的表演形式是一人操小三弦自行伴奏说唱，并在腿上绑缚"节子板"击节。后发展成一人自击书鼓和简板演唱，另有人操大三弦等乐器专司伴奏，说唱表演采用东北方音。在二十世纪三十年代左右东北大鼓的鼎盛时期，在沈阳的各茶楼、市场、小河沿等地，到处都能听到东北大鼓。在长期的传播过程中，东北大鼓形成了"奉调""东城调""江北派""南城调"和"西城调"等不同的艺术流派。如今，它仍然是不少兄弟艺术门类取之不尽的素材宝库。

从 1979 年起，当代著名的评书表演艺术家刘兰芳开始播讲长篇评书《**岳飞传**》，她的《岳飞传》先后被百余家电台播出，一时间轰动全国，影响海外。她被称为曲坛常青树，你可能并不能记起她的长相，却有可能一下子辨认出她厚实圆润的嗓音。你可能听过她把评书说得风生水起，却有可能并没有听过她把东北大鼓唱得酣畅淋漓。刘兰芳唱过一首她创编的《**刑场婚礼**》，她自己也曾说，能够说长篇评书，不累声带、不压嗓子，实在是得益于自己 6 岁起学唱"东北大鼓"的童子功。她的母亲和姨妈都是东北大鼓的老一代演员，她最初是随她们学习东北大鼓，但演唱技艺的最终定型却是得益于老艺人霍树棠的亲授。

霍树棠，是东北大鼓现当代响当当的人物，这不仅是因为他改良了东北大鼓的唱腔，创立了"奉派"艺术，还因为他出了名的三国段，更因为他曾与东北地界的一代风云人物张作霖有过非同寻常的一段往事。

阳光明媚的下午，在一座宏伟的西式院落里，一个中等身材、面容白皙、眉眼清秀的男子正舒适地倚靠在一把西式座椅中。他身着长袍，头戴瓜皮帽，手握一杆水烟，正饶有兴致地听着鼓书，他闭目养神，时而笑容可掬，时而凝神皱眉。

一副有教养的士绅打扮，很难让人把他和出身绿林、在战场上杀敌无数的军匪大将联系起来，但这个悠闲地听着大鼓书的人，恰恰就是人称"东北王"的北洋军奉系首领：张作霖。人称"张大帅"。张大帅从小就喜欢听书，早年在辽北地区剿匪时，就有东北大鼓演员刘德、邢立亭、左旬禹等人随军演唱。霍树棠今天演唱的这"**草船借箭**"，就是大鼓书里的三国段。当年，霍树棠已然是全奉天城里唱"东北大鼓"的第一把好手。

霍树棠平日里大多时候在城中街路北边儿的"公余茶社"里唱，因为功底厚实，嗓音洪亮，听书的老百姓都夸他"嗓门儿特亮，跟火车拉鼻儿似的"，于是荣获了"火车头"的美誉。那天，一位身着便装的年轻人，让随行人告诉他准备几天后到大帅府去演出。他知道是东北王张作霖的府邸，自然精心准备，后来才知道，那天传话请他的年轻人，正是张作霖的大公子张学良。

以往，唱东北大鼓有个严格的规矩，那就是演员必须"目不斜视、打鼓的手和眼睛得对准面前鼓架子上的一根旗杆"。这么一来，大鼓艺人唱起来是纹丝不动的。但霍树棠打破了这个清规戒律，做到"稳中有动，动中有静"，他手舞足蹈、气魄雄伟、嗓音铿锵悦耳。正唱到借箭的关键之时，忽见一名军士从外面步履匆匆

地进来，在大帅身边低头耳语了几句。只见张作霖微微睁开眼睛，目露凶光。突然，大帅从椅子上蹦起来，破口大骂了一句，拂袖而去。

大帅突然变脸，拂袖而去。这一举动，着实吓到了头一回去大帅府唱大鼓的霍树棠，他立马停下手来，向副官投去了求助的目光。毕竟为大帅演唱可不比在集市上撂地儿演出，莫非是自己唱错了什么？还是大帅不喜欢我这种破了老规矩的演法？正思量着，只见管家拿来包银，安抚霍树棠说，大帅有紧急军务，您先请回吧，改日再请您来唱，霍树棠这才安下心来，收拾着东西出了大帅府。

自从袁世凯签订了臭名昭著的中日“二十一条”，这些年来，盘踞东北的张作霖就没少和日本人打交道。面对日本人举着二十一条的大旗对中国东北步步紧逼，张作霖曾发誓，坚决不做卖国贼！他表面上阳奉阴违装糊涂，私底下资助筹建铁路和港口，控制中日合办企业，发展民族经济，兴办高等教育。自己巧妙周旋于其间，还曾敲山震虎。

那天引得张作霖雷霆震怒的，当然不是霍树棠，而是日本人。原来张作霖又一次收到了请柬，一位日本亲王到了奉天府，特意要请张作霖一同去参加一个酒会，这日本人是看出了张作霖表面亲日，背地里反日的套路，更是非要事事拉着这个陆海军大元帅，逼着他把表面文章做足。

张作霖如约出席了日本人的酒会，酒过三巡，来自日本的亲王力请大帅赏字，他知道张作霖出身绿林，识字不多，想当众出他的丑。但没想到，张作霖很爽快就答应了，抓过笔来就写了个虎字，然后题款“张作霖手黑”，在叫好声中，掷笔回席。那个东洋名流瞅着“张作霖手黑”几个字放肆地笑出声来。

张作霖面露嘲讽，并不发作，回去了路上，参谋杨宇霆忍不住问道：“大帅今天怎么写手黑？难不成是笔误？”只听张作霖说：

“你小子懂什么，我是有意的没写那个‘土’字，小鬼子虎视眈眈是整日里像侵占我国的领土，我就是不给他‘土’！还有大家都知道小日本他心狠，我让他知道知道，我张作霖，手黑！”

（节选自《乱世枭雄》）

当下，张作霖又转身对参谋说："对他们日本人，我就四个字，'寸土不让'！哦，咱们中国人说来而不往非礼也，你给我下个帖子，明天也请这个亲王到我府上来。还有，把那个上次唱三国段儿的大鼓艺人霍树棠也请来。"

霍树棠只知道大帅府又来请了。这次，点了他一出《斩华雄》。

席间，张作霖对日本亲王说："你知道这是什么吗？这是咱们东北地道的大鼓。今天让你也见识见识，给你唱这一出：温酒斩华雄。这故事就是说的，有一个叫华雄的人，是咱们三国时候董卓的部下，因为曾经战胜过几员关东十八路诸侯的大将就耀武扬威、不可一世。可是后来呢，关羽主动请缨前去大战华雄，大帐中温热的庆功酒还没冷却，关羽就已经取得了华雄的项上人头。你们日本人如今在东三省呐，就好比这华雄，这是没有遇到关云长，等遇到了，也就是温酒可斩的！哈哈哈，说远了说远了，听书，听书。"

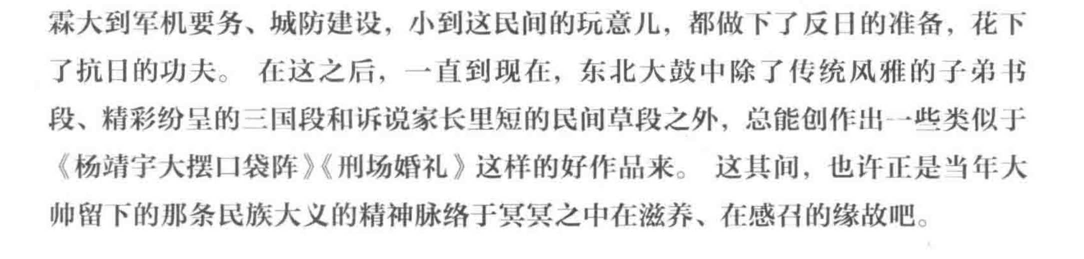
如今，我们透过霍树棠1962年演唱的《斩华雄》录音，仿佛依然能想见他当年在日本人面前演唱关羽时的威风凛凛，张作霖则借着斩华雄的故事告诫日本人，少在东北三省作威作福，有我张作霖在，你们别打东三省的主意！这一番指桑骂槐更是大快人心，只把那日本亲王说得是有怒无言。

经过这回，张作霖对这个霍树棠喜爱有加。他果然是唱得好！如此淡定，又气势恢弘，这可着实是配合着大帅打了一场不在战场的大仗啊！张作霖重金奖赏了霍树棠，看着眼前这个质朴的艺人，精明的张作霖突然冒出了一个新主意。

当时的沈阳刚刚有了电台，在张作霖的授意下，除了霍树棠之外，那几位也经常到张大帅府邸唱大鼓的艺人们纷纷转战电台，东北大鼓的声音回响在了沈阳的上空。

与此同时，张大帅委派奉天市政公所改建奉天市区，在太清宫至小西边之间建立了一个"奉天第一商场"，东边院落里专门设有十二个大棚用来演出大鼓和评词。不过多久，他又着令创办"奉天大鼓学校"和"奉天评词研究会"，一面招考研究人员，一面编印古今唱本。大帅的意思，是要用大鼓里的故事来提倡移风易俗，弘扬民族文化。

说起来，放在平常，东北大鼓只是奉天府里一门老少皆宜的鼓词曲艺，也只是他张大帅业余的"兴趣爱好"罢了。可是面对复杂的局势，用心良苦的张作



霖大到军机要务、城防建设，小到这民间的玩意儿，都做下了反日的准备，花下了抗日的功夫。 在这之后，一直到现在，东北大鼓中除了传统风雅的子弟书段、精彩纷呈的三国段和诉说家长里短的民间草段之外，总能创作出一些类似于《杨靖宇大摆口袋阵》《刑场婚礼》这样的好作品来。 这其间，也许正是当年大帅留下的那条民族大义的精神脉络于冥冥之中在滋养、在感召的缘故吧。



（本篇广播节目链接）

中国织工与南京白局　南京白局

今天我们要说一个江苏省的地方曲艺。要说这个曲种，我们不妨先拿出一种民歌来和它做一个有趣的对比：那就是劳动号子。顾名思义，劳动号子与劳动有关，甚至歌的名字、歌的种类就是以劳动的内容和项目来区分的，比如和打鱼出海有关的渔民号子、与装卸运输有关的搬运号子、与春耕秋收有关的农事号子等等。相比之下，以休闲娱乐为主要功能的曲艺品种，看似和劳动扯不上关联。可今天我们要说的这个曲种，却是中国地方曲艺中和劳动关系密切的一个代表，那就是“南京白局”。



小贴士

南京白局，起源于六合农村吹打班子，成长于织锦机房，是南京地区土生土长的一种曲艺形式，至今已有六百多年历史。白局的表演形式类似于相声，少至一二人，多至三五人，说的全是南京方言，唱的则是民间俚曲，通俗易懂，韵味淳朴，生动诙谐，是一种具有浓郁地方特色的说唱艺术。南京白局浓缩保留了最具有代表性的江南说唱曲牌，且与扬州清曲有十分错综复杂的关系。它的兴衰荣辱与江南手工制造业的命运起落有直接紧密的关联。

“叫一声二奶奶听我把话讲……”香港长城电影制片有限公司1964年在香港首映的一部彩色喜剧故事片《三笑》中有唐伯虎的一个唱段，直至二十世纪八十年代，这部电影才第一次到中国内地上映，一经播出立即风靡全国，从城市到乡村，男女老少都爱看。这部电影似乎超越了审美趣味的局限，受到了一致称赞，许多人至今对它念念不忘。人们喜欢这部影片，不仅是因为《三笑》所讲的“唐伯虎点秋香”的故事对观众来说耳熟能详，还因为电影里的许多对话是用一支支曲牌联缀起来表现的，说是一部电影，又像是音乐故事片，因此在形式上叫人喜闻乐见。这首唐伯虎与自家表妹在相府中的对唱，用的曲牌叫【银纽丝】，这支【银纽丝】，来自今天我们要说的曲种：南京白局。

“南京白局”四字，南京是地名，白局两字呢，白是白色的白，局是局面的局。一个曲种为什么叫这个名字？我们暂且搁下，稍后再来解答。此刻，我们来回忆另一部与南京有关的电影片段，它出自2011年热播的《金陵十三钗》，剧中人说的是南京话，贯穿全剧的就是那曲【秦淮景】。当时，导演张艺谋请了一位南京的老艺人去教授女演员们说南京话，这位老艺人，就是白局艺人黄玲玲，张艺谋为什么要请她呢？

黄玲玲：因为我是50年前学的这个专业，用南京话来说，用南京话来唱，我们南京地区的一门说唱艺术，叫南京白局，主要是张导要30年代的南京话，所以就叫我去。我们那时候的南京话是这样的：今明昨前后，锅碗碟瓢盆……电影中比如讲教堂的孩子们被日本兵数过数字了要去唱，十三钗就想顶替他们去，所以玉墨就说“只要日本鬼子不发疯，他们不就是图个快活嘛，好歹我们都是做这些事的人，我们能活。”红菱就有点不想去了，就说：“我觉得不值，人家连茅厕都不让我们上，我们还要候上去，用冷脸贴他们冷屁股。”玉墨就接：“要不是那天那个妹妹挡了日本人一枪，我们命都没了，屁股都不知道往哪儿搁呢！”

白局用南京话来说，用南京话来唱，而且唱白局的人可以保留三十年代老派南京话的韵味，怪不得这位唱白局的艺人可以担任这部电影的语音辅导师。

黄玲玲：我们的南京白局是织锦工人唱出来的，他们织锦非常辛苦，

上面坐一个拽花工，下面坐一个织手，这样两人哼哼唱唱，根据明清俗曲、江南小调改编演唱。

她说到的织锦是什么？为什么织锦和白局有关？白局的名称又从何而来？让我们将时光倒回至六百年前中国的江南。

“江南好，机杼夺天工，孔雀妆花云锦烂，冰蚕吐凤雾绡空，新样小团龙。”诗人吴村梅站在几百台织布机前，双手抚摸着一块料子，赞叹的吟诵着，他时而俯身凑近衣料细看，时而又将料子拿远些，左右端详，只见手上的这块料子花样新式，用色晕的手法层层推出主花，富丽典雅、质地坚实、花纹浑厚优美、色彩浓艳庄重，盘根错杂的金线，更拖得整块料子都金碧辉煌。如此考究的用料，如此精细的织工，宛如天上瑰丽的彩云，怪不得叫“云锦”啊！真是名不虚传！诗人啧啧称奇！只听一个声音传来：

“这位先生看着好，还文绉绉的，我们看着可没得什么好哟，我们也有个讲法，叫三更起来摇纬，五更爬进机坎，累的嘞……”

吴先生寻着声音抬头，发现高高的织布机上坐着一个人，原来织布机上千丝万缕的线排得整整齐齐，线的另一头尽然都拽在这个工人的两只手里。他竟一点也不乱，还可以把这几百上千股线来去摆布，真是眼明手快。

“就是啊，这一天里头，拽花要拽几千次，梭子要穿上万下嘞，你看着好，我们可是睡都睡不醒咯，工钱又少，嘿嘿”。

还没看过来，织布机下头坐着的女人也说起来，手里飞快穿越的梭子倒没有停下，左一下右一下，速度飞快。

“你们俩也别说了，再说这活儿不也得干出来嘛，再说你们俩一边干活儿一边唱的，动作又快，织得又好，每个月的工钱就数你们俩多。”

“赶紧给我们摆一局吧。”

“又想让我们白唱啊，不唱!”

“别那么小气嘛，你们不唱我们也不稀罕，就怕你们俩还忍不住嘞。”

“就是啊，还有呢，上次东街王家娶亲，也不是我们帮着攒的局？没让你们少赚吧!”

左右前后的织布机上，织工们你一言我一语，抱怨的，对骂的，打趣的，此起彼伏，脸上倒是笑盈盈的。

只听跟吴先生搭话的两个人赖不过其他工友的软磨硬泡，和着织布机规律的咯吱声，唱起了**《机房苦》**来……

唱着骂工头的话，织工们好像是长了力气，乐呵呵地干着活儿，动作仿佛更快了。骂归骂，谁不知道如今这南京城里，这样的织布机有3万台，丝织行业里，南京俨然是个织造王国，云锦是这里的特产。这云锦对上供奉着宫廷的用料，对下承接着百姓的红白喜事，自己能在这机房有一席之地，每月能领到工钱，已经是很不错的了。

吴先生听着像是江南的小调，好奇地问道：

“你们这是唱的什么呀？”

刚才首先搭话的那个织工回答：

“没听他们说嘛，要我们俩给唱，唱完了又不给钱，白白给他们唱一局嘛，叫个‘白局’。”

“你们唱得好听才叫唱的嘞，唱得不好听我们还问你们要钱呢！”

又是一阵欢声笑语，淹没在织布机的吱呀声中……

六百多年前，在中国江南，机械织造业已相当普及。在南京，出现了上万台织布机一同轰鸣的庞大格局，也出现了中国最早的工人，这些工人们不仅让成千上万匹云锦从织布机上滑落，一同创造出来的，还有“白唱一局”的南京白局。

织着布唱着白局，手里的活儿没有停下，白局也就没有停下，直到民国初年，随着清帝国的灭亡，官家操办的织造机关：官营织局撤销了，寸锦寸金的云锦也失了买主，一时间，生产停顿，丝织工人一大批一大批的失业。

李麻子和李新才觉得自己像做梦一般，昨天还在丝织坊里上工，歇工之间唱唱白局，日子不算富余，也还能支应，可今天就卷着铺盖流落到大街上了。幸好，两人的白局唱得不错，其实何止是不错呀，在坊间可以算得名噪一时。老兄弟俩眼你看看我，我看看你，不知该到哪里去。

正在街上流浪着，迎面有个人左摇右摆失魂落魄的朝他们撞过来一看，这不是史永余嘛?!

“史永余！小马子！陆墩子呢?!”

史永余的外号叫小马子，他耷拉着步子，听到陆墩子的名字，一下子跌倒在

地。陆墩子是他唱白局的搭档，没了织工的身份，陆墩子养不活自己，贫病交加之中已然故去了。

李麻子和李新才哭了一回，看着史永余的样子，突然举得自己唱白局的伴儿还在身边，说不出是辛酸还是欣慰。三人坐在路边寻思着该往哪儿去，只见李麻子一个机灵，说：

“走啊！明天就是盂兰盆会了！上那儿唱！两位哥哥，咱可不能等死啊。”

李新才眼圈一红：

“对，是要去唱盂兰盆会，也祭奠祭奠你家陆墩子。”

佛家的盂兰盆会和中国传统的中元节是同一天，每年农历七月十五日这天，佛教徒都要举行“盂兰盆法会”供养寺庙和僧人，济度十方众生，报谢父母生养慈爱之恩。唱白局的人，每年都会参加盂兰盆法会，时局好的时候，也并不靠这个赚钱，无非是聚在一起唱一唱，可如今不同了。

三人来到盂兰盆会，摆上一条长几，桌上点起香烛，围坐在桌案四周，就这么唱了起来。

那场正值庙会的演出，为三人赚了几天的糊口钱。三人想着这白局是不是也能做个糊口的生计？

李麻子说：

“要靠这个白局吃饭，咱得把女人拉进来，一个弦子唱两个腔，女人得浓妆艳抹的。”

李新才附和道：

“对，这不是在坊里唱着玩了，是要正经搭个台子演呢，有女人一起唱，这戏才能有意思嘛，而且还得加上月琴和三弦，不然不好听。”

“光是有戏演还不行，咱们得挨家挨户去唱，上堂会、下河沿、走茶肆、撂地，有机会就得去唱，可不单单是人家婚礼了……”

说话间，他们聚拢了一批唱白局的失业工人，组成了“白局班”，收徒授艺、成立帮会，想着这样就能为自己谋得一份新的生计。为了和自己此前业余演唱的“白局”相区别，他们称这种不白唱的白局为“红局”。

动荡的时事没有保住白局班，这些转为职业艺人的工人们后来几乎沦为乞丐，据说李麻子和李新才最后沦落到手捧茶盅，逢人求乞，终于倒在了夫子庙的奎星亭下，离开这个世界的时候，身边除了一副檀板，什么也没有了。

新中国成立后，人民政府多次斥巨资用于恢复和保护云锦，南京市云锦研究所成立。同时，南京市的文化主管部门，也对白局进行了抢救。把江南小调中常用的【南京调】【满江红】【银纽丝】【剪靛花】【杨柳青】等曲牌在白局里的模样记录保存下来，编印成《白局曲调选》。

2006 年和 2008 年，南京白局和云锦分别列入国家级非物质文化遗产保护名录。一直到现在，南京白局的非物质文化遗产传承人黄玲玲仍然和云锦联系在一起。

黄玲玲：因为我是六十年代新中国成立后的第一批白局传承人，我的两位先生(老师)，都是云锦工人。一位叫纪金山，一位叫厉少亭。他们早年都织云锦，为什么说白局和云锦唇齿相依呢？就是工人在织锦时非常枯燥，打发时间，一个在上面拽花，一个在下面撂纱，而且寸锦寸金(所以不能织错，织错一处就前功尽弃，这导致工人压力很大)唱的都是江南小调，都是俚曲，久而久之就用南京话说，用南京话唱，它就变成我们南京自己的特色，以后就成了南京的地方戏。它怎么叫白局呢？因为工人们在机房唱不过瘾，就扩大范围，到秦淮湖畔摆场子，听我们先生讲，你唱我唱大家都唱，气氛好得不得了。

这位老艺人，也在为南京白局的传承持续不断地努力着。

黄玲玲：我们这个剧团六十年代成立的，那时我才 14 岁，小学毕业，离现在已经五十多年了，但我们文化大革命开始就停顿了，特别是我们这个剧团，后来就解散了，解散以后从此就没再恢复。我们这些第一代传人都感觉到，这个白局是我们南京地区唯一的一个本土曲种，也是唯一的一个艺术，如果失传了那将非常可惜。因为我们的先生都陆续作古了，我最小也 68 岁了，我的师兄们都七十多岁了。如果再不传承就迫不及待了。但是我们当时集中在一起也就是唱唱，回忆回忆。只有我们一个先生有远见，他说，小娃儿啊，你们这些曲子一个都不能忘啊！说不定哪天还有出头之日。对如今的状况我是这样想的，南京白局光靠我们这

几个人，那我估计，就只能这样了。但如果说政府机构，能有个主心骨嘛，要有戏校来收我们，能有艺术团体来牵线，我们归到那里去，就会比较专业。

白局竟然是由机械织造业催生的，云锦和白局，一门工艺和一个曲种，这样的关系倒也不乏新奇有趣。看这一辈乃至几辈艺人的起起落落，不禁感叹，最重要的依旧是人，艺术家也好，工人也罢，有人才有创造，有人才有传承。也正因为不是横空出世的艺术家，白局里才会有那么多同属江南的声音，这些反复出现的音调，会转化成我们对江南的印象。



（本篇广播节目链接）

花鼓戏系列

“村里迓鼓”——花鼓的发端　长沙花鼓戏

在中国地方戏曲中，要说民间性最强、最接地气的品种，那大概要数花鼓戏了。这个真正意义上的草根剧种，最早由农民们自编自导自演。因为它的草根特性，花鼓戏几乎没有被刻意加工，虽然一直伴随着人口的迁徙到处流动，却始终保持着质朴天然的艺术状态。它的泥土气息使得它自始至终都是普通大众热爱的民间艺术，在中国的许多地方蓬勃生长。花鼓戏每到一个地方就被人们修修剪剪，变化出自己的特色来，因此花鼓戏是一个庞大的剧种系统，之下包括湖南花鼓戏、湖北花鼓戏、皖南花鼓戏、豫南花鼓戏和浙江花鼓戏等若干个大类，在湖南湖北这样的地方更是一个地方一个剧种。若将这些花鼓戏组成一个系列，我们就要从它的发端——湖南花鼓戏说起。



小贴士

长沙花鼓戏，湖南省的汉族戏曲剧种之一，以长沙官话为舞台语言，是湖南花鼓戏中影响较大的一种，由于长沙为湖南省省会城市，当地也有直接用“湖南花鼓戏”代称的习惯。长沙花鼓戏唱腔上源自湘南民歌，由农村的劳动山歌、汉族民间小调和地方花鼓发展起来，距今已有一百六十余年历史。从一旦一丑演唱发展到小生、小旦、小丑的“三小”演唱形式。长沙花鼓戏的传统剧目有约四百多个，音乐曲调三百余支，按其结构和音乐风格的不同可分为川调、打锣腔、牌子、小调四类，总体上风格粗犷爽朗、地方色彩浓郁。演唱时以小唢呐、锣鼓伴奏，曲调活泼轻快，适于佐以歌舞。



很久以前，常德城武陵区丝瓜井旁，住着一对母子。母亲因为思念亡夫，哭瞎了眼睛。儿子非常勤劳孝顺，天天上山砍柴，奉养老母。在他砍柴的大高山、小高山一带，住着一只多年修炼的狐狸精，她炼成宝珠一颗，含在口中便可化身人形。此时她已成半仙，若再修炼几百年，便可修得正果，得道成仙。

但就在这个时候，她遇上了这个天天上山砍柴的小伙子，她很敬佩这个小伙子的为人，竟然动了思凡之心。于是她口含宝珠，化为人形，取名胡秀英，执意要嫁给这个小伙子。但是憨厚朴实的小伙怕连累胡秀英受苦，几番推辞，后来见姑娘是一片真心，才答应与她成亲。回到家后，小伙儿告诉母亲，母亲也很喜欢，便同意了他们的婚事。于是他们去位于城中心的鸡鹅巷置办东西结婚。

鸡鹅巷旁边有个小庙，庙里有十八个罗汉。其中十罗汉带着弟子金蟾也在暗中修炼。他炼得一串金钱，也已成半仙，如能得到胡秀英的宝珠，就能即刻成仙升天。十罗汉见胡秀英要嫁于凡人，顿时起了歹念，他带领弟子抢走了胡秀英的宝珠。胡秀英失去宝珠就会现出原形，无奈之下只好把实情告诉了小伙儿。小伙子知道后，并没有怪胡秀英，他拿起家中砍柴的石斧去和十罗汉打斗，最终在斧头神和胡秀英众姐妹的帮助下，打败了他们，拿到了宝珠。从此，他们过上了男耕女织的幸福生活。

花鼓戏**《刘海砍樵》**所演唱的，便是他们斗败了十罗汉之后，终于在人间结成夫妻，欢天喜地双双归家时的场景。相信听了这个熟悉的唱段后，就算一开始并不了解那个故事的来龙去脉，也一定已经猜到了那个忠厚老实善良勇敢的小伙子是谁了，没错，他就是刘海。

也许正是刘海和狐仙身上所体现出来的勤劳、正直和孝顺的美德以及追求忠贞爱情和幸福生活的美好愿望，几百年的演绎中，刘海早已成了老百姓崇拜的神仙之一，恰好有了与十罗汉和金蟾相斗传说，他在老百姓心中成了财神。而他额前垂发，骑在蟾背上，手舞一串铜钱的模样被编进了传说故事中，也被画在了民俗画里。

一直到现在，爱美的女孩儿想改变发型，都经常会提到一个词儿叫“刘海儿”，剪个齐刘海儿，梳个斜刘海等等，这个称呼还真就是从这个砍樵的刘海而来，民间模仿他的造型打扮自己，还用他的名字来命名，大概也是出于对他的喜爱吧。

而那个额前垂发，骑上蟾背，手舞铜钱的民俗画造型，成了人们向往通过自己的劳动和努力换取幸福生活的寄托，那幅民俗画便是著名的**《刘海戏金蟾》**。至此

我们大概可以感觉到人们对刘海这个神仙的喜爱。的确，像刚才的《刘海砍樵》《刘海戏金蟾》都是湖南花鼓戏最富特色、传唱不衰的作品。而关于刘海故事这类仅有两到三个人物、剧情简单、语言明了的题材，是湖南花鼓戏喜爱并且擅长表演的。

《刘海砍樵》是1984年春节联欢晚会上歌唱家李谷一和当时在春晚导演组的姜昆共同表演的，几十年后李谷一对这段合作有过一番回忆：

> 李谷一：当时姜昆没有参加《刘海砍樵》的彩排，因为他是导演组的人，非常忙，就告诉我说："大姐，你帮我把我唱的那段录了音，把磁带给我，我一边办事一边听怎么唱"，结果（他）一天就学会了，第二天就正式直播了。

这番话中，李谷一想说的自然是姜昆的聪明，而这也恰恰为我们道出了花鼓戏的演出形态和它来自民间因此深入民心的剧种状态。如若不是花鼓戏，换上像传统戏曲中的昆腔皮黄梆子之类，如果没有基础，恐怕提前一年两年学习也算是临时抱佛脚，而且能不能拿得起来都需要打个问号，可是花鼓戏却不用那么担心，像歌一般的旋律、像舞蹈一般的身段表演，只要有生活中唱唱跳跳的体验，稍加学习，就都不难融入到花鼓戏中去。

说到像歌一般的旋律，湖南花鼓戏的土壤便是湘南民歌，《**浏阳河**》便是其中家喻户晓的一首，你是否听出了这兜兜转转的歌声与那弯弯绕绕的唱腔有异曲同工之妙？产生这种相似感的来源是颤音。颤音在花鼓戏里十分重要，颤音有急促的颤，缓慢的颤，中速的颤，先颤后不颤，不颤后再颤，两头不颤中间颤等等。湖南花鼓戏唱得有味，就是花鼓戏演唱时润腔方法掌握得好，特别是颤音规律要掌握得十分到位。

唱花鼓戏演员说，唱颤音从来就不用想，靠的不是思考而是习惯，他们张口就来因为从小在师父那里学习的时候，师父就十分细致地传授下来了。比如叫你唱《**十字调**》的时候，他就会教你，在"5"音上要强颤，在"2"音上要激烈地颤抖，遇到"1"要柔软地颤，"6"和"3"不要颤，即使要颤，必须唱直了再颤。这么说来好像挺复杂，其实依靠语言习惯和水土滋养，对于本乡本土的人来说，应该是自然而然的艺术创造吧，刚才提到的《十字调》中就有这样的颤法，以后碰到了类似的曲调，都

是这样颤法，在听赏的时候还可以举一反三去领会，时间一长，碰到同类的曲调，便会依法炮制了。湘南山歌里也是这样唱颤音，遇到不颤的音便会拖得老长老长，它的声音仿佛穿过山水和田垄，因此那种唱法叫“过山垄”。这就是湖南花鼓戏来自于湖南山歌、民歌的典型唱法。这也是湖南花鼓戏与湖南民歌听上去相似的原因所在。

刚才我们说到颤音是湖南花鼓戏的一个重要特点，其实这也是湖南花鼓戏的共性所在。单就是湖南地区的花鼓戏，品种不下十个，能够称得上流派的有长沙花鼓戏、岳阳花鼓戏、衡阳花鼓戏、邵阳花鼓戏、常德花鼓戏、零陵花鼓戏六个。这些花鼓戏有哪些不同？这些不同是如何表现在具体的小戏中的？

说到现在我们似乎一直忽略了一个问题，那就是他们首先都是“花鼓戏”。“花鼓戏”三个字才是他们的重合之处。那么花鼓戏究竟是什么呢？演唱花鼓戏一定会打着花鼓吗？它是因为表演形式的关系才命名为“花鼓戏”的吗？我们来看看早年在花鼓戏剧团工作的上海音乐学院刘红教授是怎么说的：

> 刘红：最早的花鼓戏事实上并不是像我们现在所看到的由文场和武场，也就是丝弦和吹管以及打击乐器伴奏。最早的花鼓戏基本上就是用锣鼓伴奏，在演唱方面除了单一的旦角、丑角等等之外还有帮腔，唱帮腔的时候也有锣鼓伴奏。但锣鼓在敲击伴奏的时候与我们民间经常听到的较简单的锣鼓音调不一样，它打的比较花哨，所以花鼓的“花”字事实上是对这种比较丰富、变化多端的锣鼓伴奏的解释，今天所说的“花”就是带有这种意思在里面。既然花鼓戏的“花”是这个意思，那所谓锣鼓伴奏当中的伴奏乐器锣呢？这里头又涉及另一个需要解释的现象，在花鼓戏中每打这种锣鼓点子的时候，鼓在其中起的是领袖的作用，因此鼓怎么打，后头锣鼓就怎么跟，因此点这个鼓是有这个意思在里头，因此，“花鼓”就是说这个鼓如何来领，如何来加花，如何来让这个形态丰富起来。这就是一般我们所说的“花鼓”在民间老艺人中间的状态，这些各说法可能从另外一个方面帮助我们理解什么是花鼓戏。

原来花鼓戏更确切的意思，是要将鼓点子打得花哨的意思，作为一个民间艺术这种带有炫技的表演，倒是对何为自娱自乐的最好解答。

那么这个作为标志的花鼓又是从何而来呢？我们要回到很久以前。

北宋开国皇帝赵匡胤出身戎马世家，很早就投奔了后汉枢密使郭威，战功赫赫。

有一次，他被困于一座城池中，为了能在不暴露自己大将身份的同时顺利脱离险境，赵匡胤乔装成倡优，也就是当时专门从事表演歌舞的人，他手捧一面迓鼓，边歌边舞，竟然混出城外，幸免于难。自此他就一直迷信“迓鼓”。黄袍加身以后，赵匡胤继续统一天下的战争，下河东时久攻不克，为了鼓舞士气，他将当年帮他脱险的迓鼓拿出来教给军卒，让他们三人一排，手持迓鼓、云锣、小镲、边打边行进，鼓舞士气。

夺取天下之后，那个后来变成“宋太祖”的赵匡胤不忘“迓鼓”给他带来的幸运，手下的将士也已然熟悉了迓鼓。由此，迓鼓便流传了下来，还分出了文武。武迓鼓边舞边奏，鼓点雄浑，舞姿古朴，据说是传自当年宋太祖教士兵演练的行军走乐，而文迓鼓也叫“花迓鼓”，边打边唱，风格轻快，是赵匡胤乔装打扮蒙混出城时所演所唱的延续。

赵匡胤当年唱的迓鼓究竟是如何的？谁也不得而知了，我们只能通过在民间流传较为久远、范围也更广的一些花鼓戏，比那段《**小姑贤**》，来充分发挥想象，构建当年的情景。世事变迁，花鼓和花迓鼓之间一定已经发生了许多改变，唱腔舞蹈可能也早已变形，但没有改变的是民间对花鼓戏的热爱，是那四百多个剧目的积累，和三百多只曲调的传承。

有趣的是，在所有的湖南花鼓戏中，重要的唱腔都被分为四类，分别是：川调、打锣腔、牌子、小调。且不说后三者，这个川调是什么呢？难道距离赵匡胤远一些，又离我们近一些的时候，湖南花鼓戏还和四川发生过什么关系？我们来看看刘红教授的讲法：

刘红：关于川调大家可以望文生义地了解到一个基本意思，这个意思就是说不管这个调作音乐理解还是腔调理解，显然是来自四川。另外还有一个比较宽泛的概念，也就是外来的非自己本地的。就因为四川这个具体的地域变成外来的，就泛称为川调。川调本来就是由很具象的源流和形态传入到花鼓戏里头来的，尤其是湖南地区的花鼓戏，不管是益

阳、岳阳还是长沙，都有川调的存在。后来非戏曲自己的专用的腔调，比如民歌或者外地的戏曲音调进来，都包括川调的泛概念。另外一个意思，川调其调本身可能还扩大到川剧里面的剧目，无论是被花鼓戏移植也好，或者演绎成为自己的剧目来进行表演也好，还有这么一个意思。总之，川调的"川"已经不是狭义的四川的意思了，它还有一个外地、外域，或者非本花鼓戏具体的、具象的、特有的音调的一个外来的意思存在，这是我特别想跟大家分享的，它是一个比较宽泛的意思。总结起来有两点，第一，是非本地的；第二，非本剧中特有的音腔音调都可以这么说。这是民间活存的文字，民间活存的说法。

就像湖南花鼓戏中的川调《补锅》所展现的那样，川调不是川剧的音调，但是在川剧中有昆、高、胡、灯、跳五个组成部分，其中的灯戏全名叫"花鼓灯"，那么这个花鼓灯与花鼓戏似乎是有一些关系的，那究竟是什么关系呢？传说中最早演绎花鼓戏的那首凤阳歌所唱的真的就是现在的花鼓戏吗？湖南花鼓戏除了长沙以外，另几个可以独立门户的花鼓戏又有哪些特征？这些问题会在之后一一道来。


（本篇广播节目链接）

花鼓戏系列

遍地开花　湖南花鼓戏

从上篇开始，我们为大家带来花鼓戏的系列。之前我们说的是湖南花鼓戏。其实严格意义上说，主要是长沙花鼓戏，因为长沙是湖南的省会城市，因此用“湖南”两字来代称这个具有最典型湖南风格的花鼓戏剧种。其实，湖南花鼓戏还包括了岳阳花鼓戏、常德花鼓戏、襄阳花鼓戏、益阳花鼓戏、邵阳花鼓戏为主的若干个可以独立门户的花鼓戏剧种，它们既可以说是大同小异，又可谓是姿态万千，那么下面我们就来说说这些湖南的花鼓戏。



小贴士

湖南花鼓戏，可以专指省会城市长沙地区流行的花鼓戏，也是对湖南省各地花鼓戏、灯戏的统称，旗下包括长沙花鼓戏、岳阳花鼓戏、常德花鼓戏、益阳花鼓戏、邵阳花鼓戏和襄阳花鼓戏六大门派。湖南各地的花鼓戏除了在传统剧目、常用曲牌、表演形式上有差不多的历史传统以外，每个剧种都展现出了独树一帜的特点，比如常德花鼓戏方言独特；邵阳花鼓戏有竹马登台的表演形式，从业者大多为“巫师”；岳阳花鼓戏受到巴陵戏的深刻影响等。这些别致的特征也反映出这些剧种在各自地方上的独特发展轨迹。这些地方花鼓戏共同构建起了有声有色的湖南花鼓戏剧种体系。

我们打开一张中国地图，会看到湖南，正位于洞庭湖的南面，这应该就是它名字的由来。唐诗中有一句“秋风万里芙蓉国”，赞誉湖南盛产莲花。莲花又叫芙蓉，所以湖南的雅称叫芙蓉国。除了“芙蓉国”，我们还用“三湘四水”来代称湖南，“四水”指的是湖南境内的湘江、资江、沅江、澧水四条河流。“三湘”则有不同的说法，有的是仍旧按水系来划分，说流经湖南全境的湘江，源头与漓水合流，后称漓湘；中游与潇水合流，后称潇湘；下游与蒸水合流，后称蒸湘。这样一来就命名为“三湘”了。也有说法是按城市地区来划分，说湘乡为下湘，湘潭为中湘，湘阴为上湘，合称“三湘”。再有一种说法是，湘北、湘西、湘南三地区加在一起叫“三湘”。其实，不论人们怎么去追溯这个“三湘四水”之名的来历，对于外乡人，我们通过这些争辩已经足以大致地判断出了湖南的地理风貌了，那是一个水系密布并且不论建立城镇、传播文化都依赖水网也受制于水网的地方。

然后，我们试着把六大花鼓戏画到地图上，我们会发现长沙花鼓戏、岳阳花鼓戏、常德花鼓戏三个属于湘北，而衡阳花鼓戏、邵阳花鼓戏、零陵花鼓戏属于湘南。

长沙花鼓戏是湖南花鼓戏流行最广，影响最大的一个剧种。长沙官话是它的舞台语言，不论地域还是风格和它最接近的是岳阳花鼓戏。他们有一个不太容易被发现的相同之处在于它的文场伴奏乐队中都有大筒和唢呐。

除了粗犷的伴奏乐器以外，**岳阳花鼓戏**还和一个剧种关系密切，这个剧种叫“巴陵戏”。说“巴陵戏”好像挺陌生，但如果说到范仲淹“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的名句，你是否就觉得熟悉很多。范仲淹写下这个名句的地方就是岳阳楼，岳阳楼便在巴陵地界。巴陵城是岳阳的又一个名字。巴陵戏和花鼓戏不同，是一个用中州韵、湖广音结合湘北方言演唱，受到昆腔深远影响的剧种。偏是这么一个“严肃”的剧种，成了轻快的花鼓戏汲取滋养的所在。岳阳花鼓戏的过场曲牌和锣鼓点子，绝大部分来自**巴陵戏**。

巴陵戏中充满了程式性意味的锣鼓点子，给了“要把鼓打花俏”的花鼓戏最好的营养。说到锣鼓点子，我们上次提到花鼓戏有川调、打锣腔、牌子等等，那么这个打锣腔是什么呢？上海音乐学院的刘红教授继续为我们解答：

刘红：其实说到花鼓戏的打锣腔，如果说花鼓戏是一个剧种的概念，那打锣腔就是这个剧种当中的一类腔。这一类腔与花鼓戏的得名有关

系，就之前我们说花鼓戏就是唱的时候是以锣鼓伴奏为主，那么打锣腔与它异曲同工。如果花鼓戏说的是鼓，那这个地方打锣腔就把唱的时候又打锣又打鼓中间的锣凸现出来。原因还是一样，就是因为在唱这种腔的时候用的是锣鼓和人声在伴奏帮腔，我们现在听到的花鼓戏是没有锣鼓和人声的连续伴奏的，我说的连续的伴奏就是说当前面在唱戏的某一个角色在唱的时候后面是没有乐器伴奏，而是用锣鼓和人声用篇幅较长的帮腔在做衬托的，现在在花鼓戏中用这种形式来帮唱的不多。当然还看得出来，有一些花鼓戏里面仍然有这样一个传统习惯和特色，比如就是前面角色唱到一半时，后面会用小锣，打了一段之后就开始唱。可以看得出来，仍然有这种传统特色部分的保留，当然整个来看，已经脱离了原本只是锣鼓，极少有吹管拉弦乐器伴奏的方式。这个变化大概在上世纪二十年代左右，后来逐渐改变成现在这个样子。

说回打锣腔，事实上是民间对这种状态的形容，然后约定俗成给这个名称。什么意思呢，就是在伴奏的时候这个锣呢，是花鼓乐中非常重要的乐器，它比较活跃，充当的角色很重要，这是为什么叫打锣腔的第一个原因；另外也可以说是因为唱的时候帮腔在衬字中有“罗罗罗”的陈词，所以也有叫罗罗腔的。那么打锣腔跟川调，民歌建立起来高腔等等腔形和腔式成为了花鼓戏中非常重要的一类腔，所以说打锣腔指的不是像我们所说的某一个曲调的调，它不是一段腔，一首腔，而是成为了一个腔系，成为了一个唱腔群。

由此看来，打锣腔能够成为花鼓戏各个门派皆有的组成部分，与它的表演有密切关系。说到表演，六大花鼓戏中，颇有特色的是湘南的“邵阳花鼓戏”。如今在我们的戏曲舞台，讲究写意之美的中国人用一桌二椅代替了所有室内的场景：用一支桨代表了船，一支马鞭代替了马。简洁而韵味深厚。然而在民间的草台班上，在不少古老或是原始的剧种中，中国人也是喜爱写实之美的，比如邵阳花鼓戏里，就有竹马登台的古老形式。什么叫竹马登台？就是“车”“马”都是真的用竹子和绸面料子扎制而成，系在演员身上。演员上台，就能看到一个也许笨拙，但配合了表演又栩栩如生的竹马在台上行走。

其实竹马上台并非邵阳花鼓戏独有，在广东地区，有一个一脉单传，至今延续

了四百多年的古老剧种，用现在的福建人和广东人都听不懂的古闽南方言唱着古老的曲调，这个剧种竹马上台的形式和邵阳花鼓戏几乎一模一样，它的名字就叫“竹马戏”。不论竹马戏还是邵阳花鼓戏，这种保持着写实风格的表演特征都说明了这些剧种有着比较深厚的民间根基、较为悠久的历史传承。

的确，邵阳旧称宝庆，就是个民间文化源远流长的地方，这里历来歌舞兴盛，文化发达。邵阳花鼓戏便是在当地汉族民间歌舞“打对子”“车马灯”的基础上发展而来。“打对子”就是“对子花鼓”，由小丑和小旦演出。小旦舞花扇，小丑走矮步，载歌载舞。“车马灯”，就是一个小旦坐车，一个小丑推车，一个小丑骑马，同台载歌载舞。**邵阳花鼓戏中那段《打对子》**，就与旧时的民间歌舞十分相似。

就像前面说到岳阳的花鼓戏受益于巴陵戏一样，在湖南的花鼓戏中，这些足以独立门派的剧种大多都受过其他剧种的直接影响，比如刚才说到的邵阳花鼓戏就受过祁剧的影响，再比如常德花鼓戏就受到了汉剧的较大影响，演出大本戏和“条纲戏”比较多，大多戏班也冠以汉剧戏班的名字。

常德花鼓戏曾经自称“楚剧”，这是因为常德是当年爱国诗人屈原写《九歌》的地方，常德人愿意附和这段历史，同时希望彰显自己有比较长的演出历史。当然，再早也早不过屈原年代，但最晚在嘉庆年间，常德府各地新春灯节时，便已有了常德花鼓戏的演唱。那时候，叫“采茶灯曲”。

无独有偶，湘南的衡阳花鼓戏早年称“马灯”或者“花灯”，邵阳花鼓戏叫“车马灯”，这些花鼓戏的前身似乎都与花鼓灯、采茶还有秧歌有着千丝万缕的联系，那么他们之间究竟是什么关系呢？

刘红：花鼓戏与其他的采茶戏、花鼓灯相比，他们基本上都是大同小异的在民间活跃着的，有着锣鼓伴奏，有几个小角色在表演的这样一个样式，所以今天说的花鼓灯、采茶戏，只不过都是大家约定俗成的，习惯上要么因为表演的形式，要么因为地名，要么因为某一出戏里头比较重要的一个角色或者是一个重要的剧情，或者根本就是因为这个戏的剧名而形成的这剧种，这些情况都有。比如说花鼓灯，它就是一边在打锣鼓的时候，一边还有花灯的表演，因此就有了花鼓灯；花鼓戏是因为在表演

的时候又敲锣又打鼓所以就叫花鼓戏；采茶戏是因为中间吸收了采茶调，就是那些山歌，民间小调之类，然后形成了这样一个剧种，给它一个剧种名。因此，我特别想跟大家分享的是在民间概括剧种名，或者说总结剧种名中间一个生动的现象就是，这种剧名或者剧种名称的形成，并不是像我们的京剧、昆曲这种在全国有影响的大型剧种的历史渊源，或者说它的产生途径是不完全一样的，正因为花鼓戏和我们刚才提到的采茶调啊，花鼓灯啊，或者其他还有一些地方戏的总的名称，都可以叫花鼓戏，只不过这个地方把它叫花鼓戏，那个地方把它叫采茶调，另一个地方把它叫花鼓灯而已。就像刚刚我们介绍的打锣腔，它是花鼓戏下面的一个主要声腔系统，如果真的更多人觉得这个打锣腔很好听，久而久之，这个打锣腔就可能变成一个剧种，这个便是有一定的随意性，经过大家的习惯后，慢慢形成一个概念，就像经民间口传，约定俗成形成的概念。

衡阳花鼓戏《磨豆腐》就是早期与花鼓灯相混时的作品，一直传唱到现在。与之相比益阳花鼓戏对于后来长沙花鼓戏的形成与发展起到了更重要的历史作用，因为在清朝末年，就是益阳花鼓戏的“新太班”作为全省第一次进入省会城市长沙公演的花鼓戏戏班，亮相于台前的是一出《**牧鸭会**》，这可能是花鼓戏自身剧种内部相互借鉴的案例。

其实我们简略回顾这些花鼓戏，就会发现它们都是“杂交品种”，每一个都与其他艺术形式有过互动和关联。这里不仅有艺人的好学，还有一个非常现实的问题，那就是花鼓戏中寡妇再嫁、私定终身等诸多题材与传统礼教相悖，因而在很长一段时间里，它们都有被勒令“禁演”、管控严格的经历。

虽然被严格禁止，然而花鼓戏非但屡禁不绝，反而愈禁愈炽。人们瞒过官府耳目，于夜深人静之时、深山野岭之处，铺四只扮桶，搭几块门板，以晒垫盖顶，缚草为台，尽情唱演，尽情观赏，“草台班”就这样形成了。

除了偷偷摸摸地演，民间还有一个办法就是组织“半合班”，那就是搭班演戏，花鼓戏戏班拆散后汇入那些没有被禁止的剧种戏班中去，在别人的演出过程中穿插花鼓戏，甚至有的发展到后来花鼓戏成了主角儿，原来的班社倒成了陪衬。

再拿邵阳花鼓戏来说，邵阳地区的花鼓戏几乎没有女角，全是男角，而且他们

大多是巫师出身，艺人也多是巫师出身，边行巫，边唱戏，难道也是因为这个原因，花鼓戏才遭到了反复的禁止？

刘红：类似于花鼓戏这一类的小戏，还有的叫“师公戏”，事实上与我们民间的，尤其是比较靠近道教的，这种宗教的关系是比较密切的。我们在看戏文的时候你会发现，在戏文中充斥着一些宗教的内容以及宗教的表演形式。那么宗教作为一个特殊的信仰，在一定程度上也不一定被官方，或者是民间的一些民众所完全接纳允许的，尤其是在一些特定的社会背景之下，演宗教内容比较重的戏的演员甚至根本就不是纯粹的演员。他们可能是有一些特殊法力的宗教人士，这些人可能会因为他们的身份以及表演出来的剧目内容以及表演形式等等，受到某些限制和影响，从而禁止他们，这些也是地方小戏在过往演绎过程中遭遇到的一些情况。另外呢，花鼓戏是一个从草根阶层产生，而且是比较受草根民众欢迎的地方剧种。坦率地讲，从大的范围来说，京剧昆曲这些剧种真的是属于比较曲高和寡，用今天的俗语来讲，是比较高大上的全国性剧种，但是限于京剧用的是京腔，国语，昆曲有部分的地方方言，所以说这些剧种呢，对那些可能受教育程度不太高的普通民众，也就是那些草根阶层的民众来讲，还是有距离感。他们可能听不明白你在说什么，(不知道)归纳出来的这些很优美的唱腔中间的词句表达出来是什么意思，所以这些剧种对于民间的民众来说，是有距离感的。所以包括地方花鼓戏这样一些比较小的，生动活跃的这样一些剧种的形成正好是迎合了老百姓们喜闻乐见的曲调，而且据我所了解，当初，也就是上个世纪二十年代以前，甚至包括二十年代之后，仍然存在一种现象，在民间，或者剧团，戏班子里面有一种称作“打水本子”的现象，这个水本子不是一个固定的文本，也不是戏本，而是几个演员在唱之前先商量好，各自一会唱什么，然后表演的时候就一边编词一边演出来，这个就是在民间类似于花鼓戏这种小剧种经常表演和创作的一种方式。也因为这样，有的时候包含一些打情骂俏的，或者有比较粗俗，甚至乎比较庸俗的，不堪入耳的内容。所以因为这样的情况，可能认为这种戏文不雅，表演低俗，所以曾被禁过戏，不让演，认为这个花鼓戏不仅是登不了大雅之堂，而且这些戏文内容

和表演的形式比较低下，就被禁止。虽然有被禁演和受限制的情形，但是必定，花鼓戏是一些民间，尤其是草根阶层的民众特别喜闻乐见的戏曲形式，所以呢最终大家看到的情况是百花齐放，而且因为各地有这样一些生动活泼的剧种，而丰富了民众在欣赏当地民间艺术的文娱生活。

因为来自民间，说着百姓的话，演着百姓的故事，所以花鼓戏“野火烧不尽”。这种强大的生命力也许也只有像花鼓戏这样的剧种才有。湖湘一地，我们领略了风格各异的花鼓戏，他们像是三湘大地的精神色彩，在本来就山水俊美的湖南地带绘就了一幅绚丽的画卷。不论湖南花鼓戏还是身处湖南的那些花鼓戏，都将不断变化着，但我们仍然可以看一眼就找到它，听一耳朵就认识它。



（本篇广播节目链接）

花鼓戏系列

朱元璋的“凤阳歌” 皖南花鼓戏

作为花鼓戏的原生地，湖南花鼓戏种类繁多，风格各异，然而这些花鼓戏也并不是只在湖南地区风靡，许许多多的机缘使得花鼓戏的种子撒向了外省的许多其他地方，这中间，安徽是最有代表性的地方，它的花鼓戏是外来的，却严丝合缝地与安徽的地方音调、民俗民风联系在了一起。那么我们就来详细地说一说安徽地方花鼓戏的代表：皖南花鼓戏。



小贴士

皖南花鼓戏，安徽地区的汉族戏曲剧种。原为“花鼓调”，是安徽五大剧种之一，流行于皖南与苏南、浙江相毗邻地区，而以宣州、郎溪、广德、宁国一带最为盛行。它是百年前湖北东路花鼓调与河南的灯曲随移民流入皖南，先与皖南地区的汉族民间歌舞合流演唱，后又接受了徽剧、京剧等兄弟剧种的艺术影响，逐渐发展演化而成的一个富有乡土气息的剧种。

“花鼓戏”最原始的表演形式便是打着锣和鼓来演唱地方小调。安徽民歌《凤阳花鼓》中唱到：“左手锣、右手鼓，打起锣鼓唱起歌”，真是恰如其分地描述了民间花鼓艺人唱花鼓时的样子，这句词儿可以说是形容唱花鼓的招牌词儿，适用于几乎所有的花鼓戏品种。然而说安徽的花鼓戏，我们可能还是会第一时间想到这首

歌，甚至有时候，这曲《凤阳花鼓》成了外乡人对于安徽花鼓戏最模糊又很确切的一种记忆。

《凤阳花鼓》唱到的第一段是"说凤阳，道凤阳，凤阳本是好地方。自从出了朱皇帝，十年倒有九年荒"。因为这段唱词，也因为那个明代的开国皇帝朱元璋是个农民出身，我们总觉得安徽的花鼓戏和这个有草根背景皇帝有些模糊的关联。

传说朱元璋一生不喜爱娱乐，却偏喜爱听花鼓。小时候，他家在凤阳太平乡种地，这太平乡一带常常有人打花鼓，唱花鼓。朱元璋只要见了打花鼓的，就跟在后面看，唱花鼓歌，放牛的时候，还时常自己唱上几句。

后来朱元璋做了皇帝，在南京举行登基就位的大礼。皇帝登基，当然要当一件大喜事来办。文武大臣都要准备礼物前去朝贺。这件事传到了他的家乡——凤阳太平乡。家乡里出了一个皇帝，那还了得！一众人等坐在一起商议，终于定下了送一班花鼓作为贺礼的事。于是，便挑选了一些花鼓打得最好的鼓手，花鼓歌唱得最美的歌手，又找人新编了歌词，由出头露面的人领着，穿小路走大路，朝南京去了。

朱元璋虽然做了皇帝，但还没忘掉家乡人，一见到家乡人亲热得不得了。又听说还专门给他带了花鼓手来，更是龙颜大悦，当下便满脸堆笑地说："好得很，从我投军起事，一晃已是一二十年了，都没有听过花鼓了，这回你们可要好好地给我唱上几段子。"

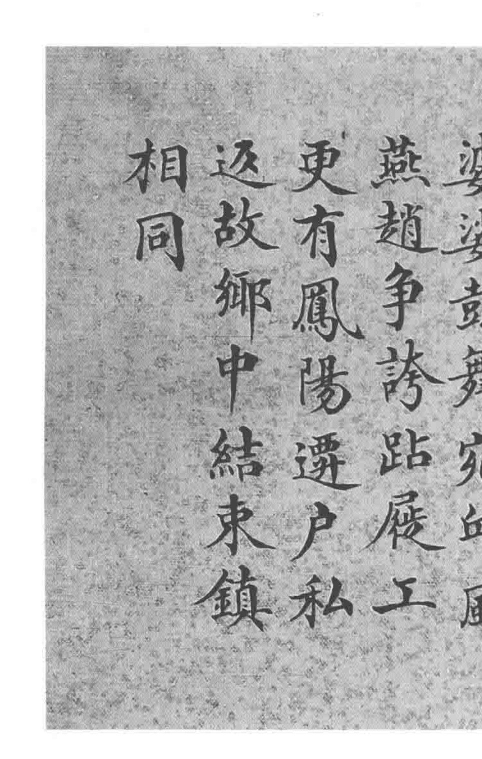
正在这时，忽有太监来报："皇上万岁！饭已做好。请皇上用膳！"原来是到了吃饭的时候了。打花鼓的有心想打，却怕耽误了皇上吃饭；唱花鼓的有心想唱，也怕皇上饿了肚子。领队的人看看大家的情绪，心想：还是再问问朱元璋吧，看看皇上的意见。便问朱元璋："万岁我主，你看是先唱了再吃饭，还是饭罢了再唱呢？"朱元璋正在兴头上，哪里顾得吃饭，忙答道："先唱后吃吧！"

朱元璋要先唱后吃，旨意一下，花鼓手早已槌儿落鼓，鼓响锣鸣，"咚咚呛！咚咚呛！……"一阵锣鼓过后，接着便有歌手放开喉咙，唱起花鼓歌来。那歌手都是挑选得好的，歌词都是编新的，朱元璋又长没听见过了，一下子听起来，真觉得又悦耳又入心。

花鼓打了一通，歌儿唱了一气，朱元璋看得高兴，听得满意。唱罢之后，他

即刻传旨说："快给我拿银两来，每人都赏赐他们一些。"又当着大家的面说："你们都是我的乡亲，如今我得了天下，不会忘了你们，往后你们在家乡，有福的做我的父母官，无福的就给我看陵守墓，做田的不要你们交租税，年老的只管晕晕熙熙喝酒，一年三百六十天，你们就唱着过吧！"说罢之后，才宣旨摆宴，让大家喝酒吃饭。

朱元璋最后一番话，本是在一高兴之下信口说的，以后何曾把它当作真事。谁知听的人却把它当作了金口玉言，以为从那以后，朱元璋真的只要我们享福，只需唱，不需做，只管吃酒玩乐，不需再身劳力作了。他们从京城回到家乡以后，便纷纷传告，一传十，十传百，没到几天，全县的人都知道了。有的人在心里怀疑，有的人却当真起来，每天花天酒地，喝了唱，唱了喝，地也不种了。事情偏又凑巧，朱元璋登基的第二年，开始在凤阳大兴土木，营建都城，大批工匠、都头云集而来。这样一来，土地减少了，人口增多了，收的少了，吃的多了，种田人少了，吃皇粮的人多，只吃不做，只出不进。眼看着仓空了，粮断了，两眼睁得老大，眼巴巴盼着朱元璋送粮来。但左等等不到，右等等不到，最后只好背起花鼓去讨饭。讨到人家门口，打起花鼓小锣先唱一段，后张口要饭，真的变成了"先唱后吃"，一年三百六十日唱着过了。



[清]周鲲《村市生涯图册》

后来，他们埋怨这是朱元璋"先唱后吃"的"金口玉言"造成的，便编了花鼓歌唱道："说凤阳，道凤阳，凤阳本是好地方，自从出了朱皇帝，十年倒有九年荒……"

这个民间流传的故事曲曲折折，说是后来由于凤阳人好吃懒做，才恨起了朱皇帝，事情真的是这样的吗？

商传：朱元璋对这么一些人不放心，对什么人不放心呢？他对江南人不放心，为什么会对江南的人不放心呢？因为江南的地主势力很大，苏州这个地方，包括松江，实际上还不只是这块地儿，还包括浙西，也就是浙江的西边，我们现在说叫什么呢，苏松嘉湖杭，苏州、松江、嘉兴、湖州、杭州。这是最富有的一个地方，土地肥沃、水量充沛、气候适宜，所以当地就容易出现这种有钱的富户，出现地主。而这块地方就是国家的经济命脉所在，国家怎么生存？靠收税，那时候没有那么多工商税，就只有从老百姓的粮食中产生国家的赋税，这个地方是个重要的产粮区，所以从这个地方收取的赋税也应该最多。在吴中，就是苏松这块地方，它“素好繁华”，是个很繁华的地方，朱元璋心里特别清楚，为什么特别清楚呢？因为他跟张士诚打仗，这张士诚就占着苏州，张士诚的身边就是一群当地的苏州的富户，当然也包括了一些读书人。所以朱元璋心想，这些人我不放心啊，跟我不是一条心啊，我是农民起家打的天下，他们是有钱人，两条道儿，这个微妙的关系就反映出，当时国家政权跟江南地主之间的矛盾。为什么我们要这么说呢？这些地主势力大了以后，对于国家政权来说，它是个危险，如果它的权力太大，它的财产太多，国家都不能从它这拿到东西，那对于国家威胁多大啊！所以朱元璋要想让自己的国家稳定，他必须限制这些富户的权利，这就回到我们刚才讲的他为什么打击这些有钱人，把他们打击到什么程度呢？把他们给迁徙，把这儿的有钱人迁走，把他们的财产没收，把他们迁到什么地儿去呢？把他们迁到南京，迁到凤阳这些地方。南京



是都城啊，凤阳是陪都啊，把他们迁到这儿去，那大家会说迁去就迁去吧，迁去可不一样，迁到那地儿，没有自己的根基，没有自己的故土，什么都没有，所以这些富户到了这些地方慢慢的，就衰败了。这也是朱元璋打击富户的一个手段，如果说迁到南京那还好一点儿，离苏州很近啊，那迁到凤阳去可就惨了，凤阳是穷地方啊，又穷又远，在那住着最后就破产。破产成什么样儿呢？破产到了最后就要饭，每年到了春天，头一年的粮食吃完了，新一年的粮食还没下来，就出去要饭，身背着花鼓走四方。于是，一个脍炙人口的花鼓调儿就这么产生了。

上述所说的是来自中国社会科学院的明史研究专家商传先生对于朱元璋和凤阳花鼓关系的切实考据。原来真正唱凤阳花鼓的人是朱元璋戒备和打压的旧时敌对势力。这些本来富可敌国的殷实人家，一时成了背井离乡的乞丐，唱出来这样怨恨咒骂的话来，才更符合常理。

伴随被迫迁徙的苏浙人士，这曲凤阳花鼓到处传唱。据说到了清朝的乾隆年间，有人将二人演唱的凤阳花鼓改编为凤阳花鼓歌舞，在宫廷中为皇帝演出。乾隆年间编撰的《霓裳续谱》一书中就收录了《花鼓献瑞》《鼓乐呈祥》等歌舞节目。

我们总拿凤阳花鼓来说安徽的花鼓戏，好像安徽花鼓戏多少都和凤阳花鼓有些关系，但是真有关系吗？皖南花鼓戏是清朝以后才开始流行的地方小戏，而凤阳花鼓照说在明代初就已经在演唱了。这凤阳花鼓演唱的是一段如民歌一般的唱词，而皖南花鼓戏有非常丰富的剧目。凤阳在安徽的东北部，而皖南花鼓戏集中在安徽的东南部。

这么看来，皖南花鼓戏还真是和凤阳花鼓貌合神离。那为什么我们说到皖南花鼓戏总是念念不忘凤阳花鼓呢？仅仅是因为它们都有花鼓二字？或者它们都是背着鼓拿着锣边打边唱的形式？还是因为它们都在安徽发生发展？

前面我们说到一提皖南花鼓戏，总是不忘凤阳花鼓，而实际上它们一个是歌舞，一个是歌舞小戏，中间又隔着好几百年，要说它们直接相关实在是牵强的，那为什么从感觉上我们总是把它们放在一起说呢？除了它们都在安徽都叫花鼓以外，最主要的原因是因为凤阳花鼓和皖南花鼓戏的演唱者有着非常神似

的身份。

凤阳花鼓并不是传说故事中的凤阳人唱出来的，而是被朱元璋从苏州松江等地强行迁到凤阳去的人编唱的，而皖南花鼓戏也不是安徽人唱出来的，它最初是湖北、河南人唱的。

中国历来是洪水灾害频仍的国家，历史上，湖北、河南两省的许多地方几乎持续不断遭受水旱灾害，有清一朝，南迁的灾民有增无减。到了太平天国和清兵争夺战斗之时，居民大多避难外逃，安徽这一带便成了十室九空的荒凉地区。受了自然灾害而逃出湖北河南的老百姓，和受了清政府支配迁往安徽的湖广移民，都一齐向着皖南行进。湖北东路花鼓调与河南曲子便随湖北、河南的移民传入皖南，开始在这些地方的农村出现了“打五件”的说唱形式。所谓的“打五件”便是由一人或两人合作，打着鼓、钹、大锣、小锣和竹板这五件响器沿门自打自唱讨取报酬。他们唱的是湖北东路花鼓调的【蛮蛮腔】和【四平调】，河南的【灯曲子】调，也叫“**老淘腔**”。

这样看来，唱皖南花鼓戏的人最初也是落难而来，也是沿门乞讨而唱。一开始也没有戏曲的表演，而只是拿着一面鼓和锣边走边唱。这些和凤阳花鼓是多么相似啊。也许正是这类似的经历，才使得人们把它们串联在一起的原因吧。

也正是因为皖南花鼓戏实际上来源于湖北和河南，一直到近代，皖南花鼓戏的老艺人们回忆自己的学徒生涯，大多都会说自己的师父是湖北人或是河南人，有些老艺人虽然是安徽籍，却因为跟着皖南花鼓戏的老师学唱而被别人叫作“湖北佬”。

皖南花鼓戏的曲调、唱腔都主要随了湖北与河南地方的花鼓戏，比如《**湖北门词调**》唱的时间长了，在安徽待得也久了，便开始寻思着要吸收皖南当地的民间曲调了。皖南虽然灾祸频频，却是个曲调富裕之乡，各种音调从水里来的“赶船调”、从爱情里来的“绣荷包调”、从生活里来的“梳头调”应有尽有。这些唱腔都融进了当年湖北佬的花鼓戏里，丰富和发展了唱腔，也渐渐成为了有男女演员分角色、又唱又做的“地摊子”表演形式，这便是皖南花鼓戏从民间歌舞形式发展成戏剧艺术形式的初期阶段。

再到后来，由于“地摊子”经常演出，皖南花鼓戏的节目越来越多，由于演出节目中注重了人物故事的描述，需要大段便于表达情绪、描写故事的唱腔。于是，表现力较强的、变化较多的腔调便被广泛采用，比如“北扭子”和“淘腔”等。如今我

们依然可以听到人声帮和的最原始的“老淘腔”，也可以听到后来改良引进的“新淘腔”。

这些曲调在演唱中得到了丰富提高，逐渐形成了戏剧唱腔曲调中的“主腔”和“花腔”。之后，艺人们又不断地吸收民间艺术和徽剧、京剧等剧种的艺术成分，促进了自己艺术的发展，随之诞生了职业性的“四季班”，这个和凤阳花鼓一样，由外乡人带来的走唱表演，开始向着具备剧目、唱腔和表演的戏曲艺术方向层层蜕变。

凤阳花鼓和皖南花鼓是不同的，它们的诞生和发展相隔几百年，地域相差几千里；但它们又是相同的，从外乡来，打着花鼓、唱着身世，挣扎着生活。转念一想，皖南花鼓就是从民间歌舞逐渐转变成的小戏，而它流行所在的安徽东南和苏州南京的相接地带，正好是唱凤阳花鼓的人曾经生活的地方。许多巧合如同隐藏在深处的机缘，虽看不见，却又相互作用，这种文化基因的遗传不可捉摸，既深切，又神奇。



（本篇广播节目链接）

花鼓戏系列

楚地好巫　荆州花鼓戏

在讲述了湖南和安徽地区的花鼓戏以后，我们今天要聚焦另一个地方的花鼓戏。这个地方位于中国"楚文化"的中心地带，这里的花鼓戏是原生的，而非外来的。它的表演历史与其他地方的花鼓戏相比更长一些，因此，它有非常完善的组织架构，也保留了花鼓戏各个发展阶段的丰富形态。同时，对花鼓戏在全国的流传具有非常突出的意义。我们说的这个地方是湖北，这个剧种叫：荆州花鼓戏。



小贴士

荆州花鼓戏，对流行于湖北地区的花鼓戏的统称。在民间又名"挑香担""花戏子"等。因为它的题材来源于农村生活，剧情简洁明快，曲调活泼流畅，又是用当地方言演唱，具有浓郁的地方特色，因此深受民众喜爱。荆州花鼓戏不仅指代花鼓戏，也用来概括当地一些同样以唱打锣腔或大筒腔为主的采茶戏、灯戏、杨花柳等剧种。荆州花鼓戏起源于清朝中期，最初流行于湖北沔阳、天门一带，是在当地三棒鼓、踩高跷、采莲船等民间演唱形式的基础上发展起来的一种载歌载舞、无伴奏的乡土戏曲，后逐渐发展为形态成熟的地方小戏。

《**七子之歌**》是我们很熟悉的一首歌曲，唱的是澳门，但作为一曲寄托思乡之情的名篇，它流传于中国的大江南北，受到了普遍的赞美，它能流传的那么广，可能是因为这样的内容，特别容易勾起炎黄子孙眷恋乡土的共鸣。写出这首诗篇的人叫闻一多，湖北黄冈人。

沪剧“**盘凤**”出自《雷雨》，这部戏剧被公认为是中国现代戏剧真正成熟的标志。创作这部作品的人，被誉为“中国的莎士比亚”，是中国现代戏剧史上成就最高的剧作家之一。他还写过《日出》《原野》《北京人》等等，《雷雨》是他的处女作，他原名万家宝，后改名为曹禺，湖北潜江人。

乐曲《**屈原问渡**》描述的内容选自屈原的“渔父”篇，这个篇章中有一句惊世名言：“举世皆浊我独清，众人皆醉我独醒”，留下这句话的屈原我们太熟悉了，战国末期的楚国大夫。放到今天，他是湖北宜昌人。

演奏这段乐曲的乐器更神奇，它是一套“编钟”，1978 年在湖北随州的郊区的一处墓葬中出土，它的主人叫“乙”，是战国早期曾国的一位君主，因此这个墓叫“曾侯乙墓”。我们把这套编钟称作“曾侯乙编钟”。在如今出土的古代乐器中，这是规模最大、保存最好的一套，由青铜铸造，设计精巧，乐律精准，气势雄伟。这套两千四百年前的乐器至今可以自如地演奏出复杂的曲子，比如这首《屈原问渡》。

古往今来，湖北这个古楚之地可谓人杰地灵。自古至今，这里的人们不仅热爱艺术，而且充满着艺术才情。这样的人文基因之下，有二百多年历史的花鼓戏，放到全国的花鼓戏中堪称历史悠久。可放回到楚文化中，花鼓戏真是太稚嫩，甚至太轻巧的一种艺术了。

当然，正是因为有楚文化作为根基，这里的花鼓戏才会成熟得比其他地方都早，之前我们说的皖南花鼓戏，就受到了荆州花鼓戏很大的影响。湖北东路花鼓调的【蛮蛮腔】和【四平调】几乎是原封不动地保存在皖南花鼓戏中，而湖北的荆州花鼓戏，是湖北花鼓戏中流传最广、对湖北和其他省份的花鼓戏都有很大影响的一支，这支曲子从湖北走出去的时候，其实尚且没有“荆州花鼓戏”这个名字，而是叫作“天沔花鼓戏”，为什么会改名字呢？上海音乐学院刘红教授是这样解读的：

刘红：为什么荆州花鼓戏以前叫天沔花鼓戏呢？实际上，在形成花鼓戏之前的荆州和天沔都是地名，原本是湖北江汉平原两个比较重要的地方，一个是天门县，一个是沔阳县，沔阳县就是现在的仙桃市，由于在天门和沔阳，唱花鼓戏的人比较多，花鼓戏在民间的影响比较大，唱的也比较出名，所以就用天门和沔阳的头两个字来称呼花鼓戏。那什么时候改成天沔花鼓戏的呢？这个跟荆州花鼓戏的简单发展史有关系，花鼓戏真正在江汉平原这一带形成影响是在解放以后，大概在 1950 年中期，也就是 1955 年左右，就有一些官方主办的国营性质的花鼓剧团，比如天门花鼓剧团、沔阳花鼓剧团、潜江花鼓剧团等等。这些剧团活跃起来之后，原本只是在天门比较发达的花鼓剧团，一下子在整个江汉平原，包括洪湖，监利等等在内，形成各地非常有影响的地方花鼓戏，直到 1981 年，由于同属于江汉平原的这些地方都归荆州地区管辖，因此考虑到天沔花鼓戏已经形成在整个江汉平原比较有影响的剧种，就用了“荆州”这个地名取代了原来的天沔花鼓戏，也就是说它的影响范围扩大了，这个就是为什么以前叫天沔花鼓戏而今天叫荆州花鼓戏。更重要的是，在湖北的花鼓戏里，荆州花鼓戏最有影响力，出的著名演员和著名的器乐比较多，后来就升格为湖北荆州花鼓剧院，挂上了湖北省的名号。这个实体就是湖北的潜江市花鼓剧团，之后又改为荆州花鼓剧院，现在进一步改名为湖北省实验花鼓剧院。

原来天沔是天门和沔阳两个地方的合称，“天沔”这个名字为我们道出了荆州花鼓戏最早兴起的地域，而改名“荆州”，则包含了这个地方的花鼓戏最有人气、流传最广的意思。

要说荆州花鼓戏为什么能够在小戏繁多、戏剧氛围浓郁、戏曲文化深厚的湖北脱颖而出，可能原因不仅是这里从事花鼓戏的人多、势众，而是因为它善于博采众长的品格吧。闹年的花鼓、采莲船的民间歌舞，以“一人唱，众人和”的薅草歌为主流的田歌，以及三棒鼓、渔鼓、道情等民间说唱，共同构成了荆州花鼓戏的源头。

其中薅草歌和三棒鼓更是为荆州花鼓戏的定型起到了很大的作用。

我们先来说**薅草歌**。薅草，就是拔除杂草。湖北仙桃市地处江汉平原，盛产

棉花。俗话说“棉薅七道草”，薅草的时间长，劳动强度大，所以要一边劳动一边唱歌，为的是“提精神”“混瞌睡”。每到夏天，草长得飞快时，薅草就成了一项繁重的劳动。这个时候，田间都会找一个善于唱歌的人一面击鼓一面唱歌，还有锣钹呼应，这就是源自劳动的薅草歌，民间也叫薅草锣鼓。

薅草歌是源自劳动的田歌，也是一种一人领唱、众人合唱的号子，这种歌所唱的曲牌中【高腔】和【悲腔】旋律优美动听，有江汉平原的田园风味，后来变成了荆州花鼓戏里的主要唱腔，《**李天宝吊孝**》中就有一段高腔。除了和薅草歌相似的【高腔】与【悲腔】曲牌，要说荆州花鼓戏的另一大特色，该数“马锣”和“堂鼓”的配合。那么什么是“马锣”和“堂鼓”呢？我们来听听刘红教授的说法：

刘红：马锣是一件很奇特的打击乐器，它的锣面积如碗口般大小，与小锣相比就更小，然后音色比较特殊，因为这个锣并不是有一个固定的绳子或者挂件把它给挂着，所以在敲击的时候，手要不停地转动这个锣，这样打起来的时候就会产生“浪浪浪浪”这种声响，因此马锣在花鼓戏里是非常有特色的，而且在传统的花鼓戏中，锣鼓伴奏帮腔和腔的时候，马锣基本上就是引领、帮腔的一个独有乐器。在唱一段帮腔之前通常是由马锣演奏一阵声响后再开始唱，所以马锣是花鼓戏当中一件很有特色的打击乐器，敲打的时候不仅打出非常特殊的音色，而且敲打马锣的动作很花哨，马锣有时候被抛得很高，抛起来的声音很空旷，落在手里后接着打，就这样打一下松一下手，这就是马锣。所搭配的这个堂鼓呢，就是我原先在介绍花鼓戏的时候讲的，它在花鼓戏中是一件领奏的乐器，统领整个打击乐器，声音比较脆亮，在与马锣配合时会发出一种特殊的声响，一般唱到帮腔的时候，特别有劲儿，敲打起来特别活泼，这个就是堂鼓和马锣的配合。当然，唱到凄凉的唱段时就不一定用堂鼓了，可能就用敲打声响比较低沉的大鼓，给人营造悲壮的感觉，这样一来就会有一种视觉听觉上的感受。

三棒鼓是迄今仍在湖北农村表演的一种走唱艺术，这三棒鼓的独特技艺便是一面丢棒击鼓，一面奏马锣，二人对唱。荆州花鼓戏吸收了这种风格独特的“马

锣”和“堂鼓”，形成了花鼓戏里音色独特的组成部分。《**赶子放羊**》里就能听到马锣和堂鼓的声音。

前面我们说薅草歌的表演形式是“一领众和、锣鼓帮腔”，虽然唱薅草歌是在荆州花鼓戏尚未成“戏”的“田园时期”，但在经历了有情节故事且行当分明的“萌芽时期”之后，这种“一唱众和，锣鼓伴奏”又成了后来“草台时期”荆州花鼓戏表演形式的典型。在荆州花鼓戏里，民间还有一个特别有意思的名称用来说表演形式的变迁，那就是“四根杆”和“六根杆”。

刘红：花鼓戏在当地叫花鼓子或者花鼓子戏，通常都是搭个草台来唱，演唱的班社就叫作“草台班子”。这种草台非常简陋，起初是由四根杆子把台子支撑起来，这样就像是划定了一个演出范围，到了六根杆的时候呢就是在四根杆的基础上加上两根杆子，除了正台之外多出一个副台，这样一来乡间舞台的活动空间就变大了，演员也就在以前三小的基础上增加了其他行当。为了满足越来越多的演员，戏份也就越来越重，表演的剧目也就越来越多，所以说“六根杆”是相对于“四根杆”而来的。

原来，“四根杆”和“六根杆”是一种特别形象的称呼，它象征着荆州花鼓戏从没有舞台的走唱、发展到搭起舞台来表演的过程；从只有一方舞台自弹自唱、到辟出一块空间专供伴奏、演唱与演奏逐渐分离的过程。一个特别形象的称呼，记录下了一个剧种的历史，这种语言透着生气与智慧。

说到现在，我们似乎一直在说曾经叫过“天沔”的“荆州花鼓戏”，难道它能代表荆州花鼓戏的全部吗？情况当然不止如此，在湖北，还有流行于黄陂、孝感一带的“黄孝花鼓”，只是它后来改名叫“楚剧”，朝着另外的方向发展了。

因此，我们说“湖北花鼓戏”，拿“荆州花鼓戏”来指代并不为过，因为荆州花鼓戏全面地吸收了湖北地区的各种民间艺术的养分。发展到全盛之时，湖北人也将荆州花鼓戏和湖北花鼓戏对等起来。这样一来，湖北花鼓戏到有了两层概念，一层狭义的概念便是指荆州花鼓戏，而它的广义概念则是来自于荆州花鼓戏的精神，把所有民间有类似表演形式的艺术品种，都囊括到湖北花鼓戏的旗下，比如黄

梅戏。可黄梅戏的源头也是在湖北的黄梅县呐,它和东路花鼓戏流到安徽成了皖南花鼓戏一样,从黄梅采茶戏流到了安徽成了黄梅戏。像我们熟悉的《**打猪草·对花**》就是一例。

刘红:其实我原来也讲到,当然这不是一个严谨的学术问题,在一个比较朴素和直观的认知中,其实黄梅戏根本上也就是花鼓戏,黄梅戏起源于湖北黄梅这个地方,并且以民歌为基调发展起来,也是用锣鼓伴奏,所以真正把它当作一个全国性剧种称为黄梅戏之前,基本上就叫作黄梅花鼓戏或者采茶戏,这是因为黄梅戏从表演形式上,和前面所说的荆州花鼓戏、随州花鼓戏等等地方花鼓戏基本是一样的,要说黄梅戏基本上就是黄梅花鼓戏也是不为过的。至于它为什么还有一个别称叫采茶戏,是因为它用了很多采茶调,所以说两种声腔在今天的黄梅戏中都有所体现,那么从它的表演形式上,尤其是这种早期的表演形式和声腔特色上,是跟我们之前讲的花鼓戏基本上是一样的,可以说跟起初天门花鼓戏、沔阳花鼓戏等等因为地缘关系统称为荆州花鼓戏一样,在天门其实就是天门花鼓戏,在沔阳就是沔阳花鼓戏,在黄梅索性就将黄梅花鼓戏叫作黄梅戏、黄梅调,这样就把戏曲的称呼叫响了。也因为黄梅戏有出色的剧本创作和出色的演员,尤其是拍了戏曲艺术片之后,在全国形成这样一个有影响的剧种,就定性定型为黄梅戏这样一个称呼,也就在名称上区别于之前介绍的荆州花鼓戏、天沔花鼓戏、麻城花鼓戏、随州花鼓戏等等花鼓戏一样。

东路花鼓戏与黄梅采茶戏有着渊源并系。东路花鼓戏的老艺人说:东路花鼓戏与黄梅采茶戏原是“同宗共祖、一脉流传”,所以都是湖北花鼓戏。我们从这种称呼中看到的不仅仅是深厚的渊源,更是民间对于花鼓戏艺术兼容并包的豁达观念。

楚地文化孕育了荆州花鼓戏,在这样一个历史文化积淀深厚的地方,花鼓戏是一抹亮色,也是一朵清新而艳丽的小花。然而与其他地方的花鼓戏相比,它不似皖南花鼓戏那样,是外来加改良的成果;也不同于湖南花鼓戏每到一处就变

着法子要翻出花样；荆州花鼓戏博采众长、九九归一，这种姿态，又使它在整个花鼓戏家族中显出一份老辣与独到来。 除了已经说过的几大花鼓戏剧种以外，在花鼓戏家族中，其实还有江西的永新花鼓、河南的光山花鼓，包括浙江一些地方花鼓等等零散的成员来不及一一专门介绍了，这是一个灿若星河的体系，希望这个系列能让您有兴趣走进这个在汉族民间受众群体最大、受欢迎程度最高的声腔体系中去，源源不断地发现花鼓戏的纯朴与美好。



（本篇广播节目链接）

大行散樂忠都秀在此作場

人和篇

一世相依

佛说『执着是苦』，戏曲界却有句话叫『不疯魔不成活』，总有一些人一出生就仿佛注定离不开戏，他们终其一生执着在一个剧种中，达道不肆、穷途不弃。他们仿佛有永远钻不完的牛角尖，却也永远学不会『放下』，他们把执着之苦化成了执着之乐。作为后人，我们看到他们的努力，有些似是完成了承上启下的艰巨使命，有些竟是垂死挣扎徒劳无功。可是，该怎么评判他们呢？一句『不值得』太过轻巧，一句『还好有他』也太过苍白，我们终究是旁人，谁又能对全心投入的当事人指指点点？看过他们的故事，我们只能坚定一条：也许世界应当以成王败寇的方式来运转，可我们将永远保留一份尊重，对于那些『一世相依』的信念。

中国“蓝调”——瞎弦的往事 凉州贤孝

中国甘肃，是一个富于诗意的地方，这里有塞上江南，亦有大漠孤烟。多少文化与艺术在这里交汇，由东向西传到海外，又由西向东传进中原。而这里有一种土生土长的艺术，属于一个特殊的群体，他们拿着一件乐器自弹自唱，古往今来，家国天下皆在其中。这种艺术经历过大起大落，又在一位文人的手中趋向大成。这种流浪四方、唱尽天下的旷世情怀又正好在世界的另一端有一群同类，仿佛是惺惺相惜。今天，我们就将走进这个叫作“凉州贤孝”的曲种，我们把它看做中国的“蓝调”。



小贴士

凉州贤孝，流行于中国甘肃省武威地区的古老说唱艺术，是被首批列入国家级非物质文化遗产保护名录的曲艺种类。“凉州贤孝”演唱的内容分“国书”与“家书”两大门类，大多是颂扬古今英雄烈女、孝子贤孙的故事，目的是喻时劝世，教人为贤行孝，因此得名“贤孝”。其表演形式大多为一到两位艺人弹三弦或拉胡琴，走街串巷、自弹自唱。由于从业者绝大多为盲人，因此也叫“瞎弦”。“凉州贤孝”的唱调语言以凉州方言为主，通俗幽默、风趣生动、富有生活气息又蕴含人生哲理。演唱中间，盲艺人们边与听众交流，边即兴创作，常常妙语连珠，引人入胜。迄今，我们仍然可以在武威地区见到盲艺人当街弹唱的身影。

1936年,美国得克萨斯州,年轻的罗伯特·约翰逊弹着吉他唱着歌。他本应该在种植园里好好种甘蔗,可是他无法做到,一心只想着演唱,想着流浪。他要把自己的所见所闻化成人生的感悟,到煤矿、酒吧、码头和小旅馆去,弹着吉他唱给大家听,也唱给自己听。他慵懒甚至颓唐,这件外衣下,恰是一颗殷切的心。他把对生活所有的期望融化在或苦痛或嗔笑的歌声里,他唱的是布鲁斯,美国南方的黑人在劳作之余即兴演唱的音乐,一开始甚至连吉他也没有,只是唱着或吼着,宣泄掉疲劳或悲哀的情绪。罗伯特把随意的吼唱变成了艺术,后来的许多人追随着他的脚步,跌跌撞撞地走进了布鲁斯的世界。

无独有偶,在地球的另一端,中国的西北面,有着一批和罗伯特差不多的人。他们也到处流浪,也拿着一件乐器去酒肆、茶社、村头、乡间演唱,也擅长把对于生活的感受融在演唱中,只是他们有更古老的历史,更丰厚的传承,更多的艰辛,与更复杂的情愫。

这批人叫贤孝艺人,他们生活的地方曾经被唐代诗人王之涣这样吟诵:“黄河远上白云间,一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳,春风不度玉门关。”吟诵这首诗,我们仿佛就看到,在高山大河的环抱下,一座地处边塞的孤城巍然屹立,甚至听到了羌笛的呜咽声忽近忽远。这首诗叫《凉州词》。这首诗描述的地方叫凉州,这片孤城叫“凉州城”。

更巧合的是,在这座城、这批人中,还有一个东方的罗伯特。他叫沈其玉。

清朝同治三年,九月初八的那天早晨,在凉州城中居住的沈其玉早早起床梳洗,更衣束发。家里人端来一盘腊肉、一大碗行面和一盏冰糖红枣茯茶。老汤老卤文火慢炖的腊肉色泽莹润发亮,行面上浇着黏稠的卤汁,勾芡很浓,配上胡萝卜、芹菜丝、蘑菇丁和肉片,满满的一大碗,热气腾腾。红枣茯茶里还浸着些枸杞和桂圆,清新香甜。这是凉州最地道的茶点“三套车”,可沈其玉似乎没吃出什么滋味来,他忧心忡忡的样子,随便扒拉了几口,便匆匆忙忙往县衙公堂赶去。

今天,是秋试放榜的日子。

到了公堂门外,他的脚步慢下来,他无法回避的瞥见自己斑白的胡须,心想,这是最后一次,如果还是落榜,就再也不考了。

正副主考、房官、提调等齐集公堂,核实了中试者的姓名籍贯后,开始填写榜单。从头到尾,又从尾到头,沈其玉上上下下看了很多遍,依然没有看到自己的

名字。

走出衙门外，心里空空荡荡的，他只是对自己说着，这是最后一次，既然还是落榜，就再也不考了。

从县衙出来他没有回家，转道去了闹市。走进一家酒肆，店门口，一位双目失明的少年，怀抱三弦，席地而坐，正自弹自唱。

那孩子唱得凄苦，可在他脚前放下银钱的人并不多，有人驻足听了几句就走开了。正在那时，几个纨绔子弟嬉笑着经过，看到这孩子正唱着，拿起他面前乞讨的破瓷碗，挑唆哄闹着要拿走他的钱。只听那孩子苦苦哀求，那几个公子哥儿却笑得更放肆了。

不知是同情那个孩子还是想宣泄又一次落榜的愤懑，沈其玉冲上前去理论。不想那几个纨绔子弟竟认出他这个老秀才来。“哟！你不就是那个沈其玉嘛，我说老哥哥呀，您今年是不是又名落孙山了，要我看您也甭在这儿瞎忙活了，干脆拜了这瞎子学唱吧，没准出道比您求取功名要快些呢！”说完又是一番哄笑，扬长而去。

连年落第的沈其玉早已尝遍了世态炎凉，看透了人情冷暖。被人这一番羞辱，竟然异常的冷静，看着身边这个无辜的孩子，想到那几个在科举场上满嘴仁义道德，到了民间却欺行霸市的纨绔子弟，一个念头在心中慢慢得清晰起来……

沈其玉想着：不如，我就入了这行吧？

他是知道瞎弦的，而且哪里只是知道呀。从小长在凉州城，对瞎弦是再熟悉不过了，记得小时候，听瞎弦他知道了三国里头关云长的故事、知道了唐代五位女中豪杰行侠仗义除恶扬善的传说，知道了黑脸包公明断了一个又一个的悬案，回头想想，如今这瞎弦可真是不太好听了。看看这些走街串巷的穷苦盲艺人，大多把这贤孝当个乞讨的生计，每天也就是唱唱自己凄苦的生活、悲伤的情感，甚至不惜揭自己眼疾的伤疤来博得路人更多的同情，才多赚几个糊口的小钱。倘若遇到好心人，那一天就好过些；像今天这样，遇见个蛮横的使坏的，就只有无可奈何了。

其实，沈其玉年轻时还曾把玩过三弦，只是这瞎弦向来就是盲人的手艺，哪怕是一个健全的普通人，也不可能去从事这下三路的行当，更何况是个好端端的读书人啊，哪有为了它放弃功名仕途的道理。可回头看看，自己这功名仕途的道路也是走得越来越不堪了。真不如，就入了这行吧！

沈其玉转身向那孩子说：“孩子，你教我唱这贤孝吧？”

孩子歪过脑袋，把耳朵朝他凑近了些：“您要学我们这个？您这是？”

“你教我唱会了这弦子，我来给你编个词儿，咱们就到处去唱他们这些坏人。”

孩子愣了一愣，深陷下去的眼窝晃动了一下，随即说：“我教不了你，我来给你做个保人，我带你去见我师父。”

一路上，这孩子似乎快乐了许多，给这位即将成为自己师弟的读书人絮絮叨叨地说了许多，一会儿说自己小时候爹妈担心瞎子长大了没人管没饭吃，才想尽办法请了师父，为了学这瞎弦，三伏天关在又闷又热的地窖里学，要记熟了曲子才让出地窖，苦着呢；一会儿又说，见着师父你要磕头的，然后师父会摸你的额头，额头大才行，因为额头大的人聪明。还要摸你的手，手要细，手细的弹弦子才学得快。哦对了还要摸脚，咱们吃百家饭走千家门，脚板硬才能走南闯北。“来你让我摸一下。恩，额头挺宽，手也细，恩，这脚板不行。对了！师父还要考你的记忆呢，他会教你一段儿，你得在一天里记住背熟，然后别害怕，放开了嗓子给师父唱，记住了，唱得好师父才收你呢。这样吧，你要是记不住师父现教的，我现在先教你一段，你说你街上学的，咱们瞎弦三天里不唱重样的段子，你说你街上听了就学会的，师父应该也能乐意收了你吧。”

老艺人听说小徒弟带来一个秀才，又听沈其玉说明了来意，连声念叨着罪过，一边责骂小徒儿不知好歹，一边连连给他让座。这摸头摸手摸脚板的入行门槛，考背诵考演唱的入行考试，磕头拜师的入行规矩，到了沈其玉这儿全都免了，老师父还恭恭敬敬的，叫着沈其玉沈大先生。小徒儿听得一愣一愣的，不明白师父是怎么了，最后只是高兴，师父收下了他，自己当上了小师哥，有了一个和蔼而且是明眼人的老师弟，能陪着自己一起上街卖唱去了。

一晃三年过去了。沈其玉边学边写边改，把甘肃的民歌花儿糅进了贤孝里，使得贤孝的唱腔面貌一新，他又舞文弄墨地为自己的小师哥、老师父编写了好多唱词。一时间，有个读书识字的沈大先生能写贤孝词儿，又能编出好曲子的事不仅在盲艺人中间传开了，在凉州城内，甚至凉州城外的十里八村都传开了。

邻里乡亲之间，有子女不孝顺的，或遇上了欺村压市的人，族长和村中德高望重的老人便请来瞎弦，唱一个相似的故事，又娱乐了大家，又教育了犯错的人；如果屡教不改，就让贤孝艺人转告了沈其玉，把他们的恶行直接编成唱词，到处去传唱。这招还真灵，大家都不想做那个贤孝艺人故事里的反面人物，又都想把本村本乡的孝子贤孙的好事传扬出去。

渐渐的，唱贤孝的人进村进家，家家户户都争着送米面粮食，他们都说弹唱贤孝的瞎弦们唱得好听，而且他们最会说道理。

这下，沈大先生也越来越忙碌，上门来求教的盲艺人越来越多，大家都想学沈大先生的新腔，想求沈大先生给编词儿。

同治七年，沈其玉在凉州城里开设了同义堂，专门教授自己独创的贤孝腔系。之后，沈其玉带领着徒弟们赴西安、走新疆、上内蒙古设摊卖艺，一时间使凉州贤孝广泛流传各地。

当年，罗伯特追随过一个四人乐队，叫豪斯和布朗的两个人是主力，罗伯特跟着他们去教堂公园表演。有一次演出结束，他们一起喝酒，不想醉酒的豪斯和布朗竟然一起嘲笑起罗伯特来，说他的吉他水平真只能算是个菜鸟。罗伯特一气之下离开了乐队。坊间却传出了另一个故事，罗伯特与魔鬼达成交易，将自己的灵魂卖给魔鬼，减少自己的寿命来换取演奏蓝调的才华和创作天分。自那以后，真是如有神助，罗伯特弹出一手出神入化的好吉他。

几年后，27 岁的罗伯特突然暴病身亡，一生留下 29 首作品的录音。他和魔鬼的交易、他神乎其神的演奏，仿佛都得到了印证。与他相比，凉州贤孝艺人们传说也曾得到过神灵的帮助，却比罗伯特幸运许多。

当年，沈其玉的名气越来越响，盲艺人们都纷纷要拜他为贤孝鼻祖，他惊恐地推辞说，我小时候就听过贤孝，怎能说贤孝是我发明的呢，咱们贤孝艺人的前辈在秦代就有啦！

在秦始皇修建长城的时候，全国的青壮年都被征召，成了劳力。可残暴的秦始皇还是觉得长城修得太慢，质问道，难道这么大的国家，就没有更多的人可用了吗？大家都唯唯诺诺，不敢吱声，一个大臣小心翼翼地说："能征用的都征用了，年过花甲的老人，不足弱冠的少年也都抓来了，实在是无能为力了。可要说劳力，其实还有，只是这劳力，它用不了啊。"秦始皇怒目圆睁，厉声问道："有人？有人为什么不能用？"大臣说："这些人虽然有力气，但都是盲人，他们看不见，可怎么修长城啊。"秦始皇愣了一下，嘴角上扬起了一丝阴冷的笑意："哦，那看来，果然是无用之人了……哼哼，既然不能修长城，那就让他们帮着垒长城吧。"什么叫垒长城？大家还没回过神来，秦始皇当即下令：抓捕全国的盲人，把他们的肉身当成土石砖块，去填筑长城。消息一出，全国上下哭声一片，本来就行动不便的盲人，被一批

一批抓去活埋。

连年征战使得秦始皇落下了头风病，每次犯病都痛苦非凡。那天，秦始皇的头风病又犯了，他时而躺在榻上呻吟哀嚎，时而起身把案桌器皿掀翻砸碎，暴跳如雷。这时，有一个盲人背着一把弦子，来到了宫门外。守门的将士惊讶地看着他，心想，自从皇帝下令抓盲人填长城，这城中的盲人能躲则躲，能藏则藏，哪还有大摇大摆到这儿来的？岂不是送死嘛？一声令下，几个将士抓住了这个盲人，只听他说："我是来给皇帝治头风病的，你们不要送我去填长城，把我填了长城，皇帝的病就再没人能治了。"将士们听说，都惊讶不已，皇帝的旧疾复发，他是怎么知道的？于是对他说："你可想好了，为了这个病，皇帝已经杀了无数的医师，你一个瞎子，治不好他的病，可是要送死的。"来人满面笑意地说："你们让我去试一试，如果我治不好皇帝的病，你们再送我去填长城不迟。"将士们想想也是，就把他带到了始皇帝的面前。

秦始皇正砸了一只宫灯，气喘吁吁地双手摁头，站在那里。还不等将士开口禀报，也不等皇帝回过神来，那个盲人放下背上的布袋，从里面拿出一把弦子，席地而坐，唱了起来。

说来也怪，皇帝突然像被定住了一样，既不暴躁也不质疑，只是愣愣地听着，盲人唱道：始皇帝统一六国，兴立大业，修筑长城，防止外患，是一个多么英明的皇帝啊！唱到这儿戛然而止，秦始皇问，怎么不唱了？盲人问："此刻您还头疼吗？"说来也怪，秦始皇居然觉得不疼了。可好大喜功的皇帝还没有听他唱一唱，自己是个怎样英明的皇帝呢，于是留下了他，明天接着唱。就这样，从冬天唱到了夏天，唱了足足半年，从为始皇帝歌颂功德开始，唱到治国之道，从盘古开天辟地唱到了平民百姓家长里短的生活，有时也会感慨自己盲人生活的艰辛。秦始皇越听越喜欢，终于渐渐改变了对盲人的看法，赦免了他们。这个盲人在给秦始皇演唱的同时，来到民间把这门弹唱的技艺慢慢传授给了那些被赦免的盲人，半年后，他告诉弟子们说："你们的手艺成熟了，现在我封你们为'师傅'，你们可以任意出去献艺卖唱，你们去唱吧，为百姓唱、为皇帝唱，你们就靠这个来行善营生，秦始皇再也不能说你们是无用之人了。"说完显出了原形，飞天而去。到那时，盲人们才刚知道，原来那个拯救他们的是人类始祖伏羲氏。他装作盲人救下了他们的性命，又教会了他们赖以生存的手艺。从此，盲人便开始了专业性的说唱生涯，并奉"伏羲氏"为鼻祖。

民国时期，凉州贤孝创立了自己的行会组织，命名为“三皇会”，取这个名字，就是为了纪念拯救过无数盲人的三皇之一：伏羲氏。在“三皇会”的后殿，又供奉了沈其玉的塑像，他们感谢这个善良的文人，他没有瞧不起盲人，反而帮助了盲人，让凉州贤孝变得更美妙动听，他被封为“凉州贤孝”的祖师爷。在三皇会里，凉州贤孝的盲艺人们井然有序地安排着生计，相互帮助相互扶持着生活下来，一直到了今天。也是在几十年后，那个英年早逝的罗伯特，被人们赞誉为蓝调吉他手的开山鼻祖、布鲁斯早期艺术大师。规整的节奏持续地摇晃着，吉他和三弦上的银线铮铮作响，他们的在地球的两端各自流浪，一同演唱着属于自己又属于全人类的那些情感，声音有些迷幻……


（本篇广播节目链接）

一个人与一种戏——五音戏往事　五音戏

五音戏是个极小的地方剧种，可五音戏里的一个人却曾有过异彩纷呈的经历，这些经历不仅成就了他个人的声名，而且也许正是因为有他，五音戏才因此得名，进而闻名于世。下面就让我们走进这个人的过往，去他的经历中探寻那些最精彩的部分，去感受“一个剧种与一个人”的传奇故事。



小贴士

五音戏，山东地区独有的汉族戏曲剧种，有二百多年的历史。它源于山东省的章丘、历城一带，传于济南、淄博、滨州、潍坊等地。原名肘鼓子戏，以唱腔优美动听、语言生动风趣、表演朴实细腻著称。由于所流传地域的方言、风俗等差异，大致划分为东、西、北三路。由于种种原因，东路和北路肘鼓子渐趋衰微，只有西路被一支专业的戏曲团体承续下来，后发展为今天的淄博市五音戏剧院。其中邓洪山（艺名“鲜樱桃”）为五音戏的杰出代表人物。2006 年，五音戏被列入首批国家级非物质文化遗产名录。

这是 1996 年 12 月的一个下午，前夜的一场大雪让窗外的世界白茫茫一片，但空气里却弥漫着一种甜丝丝的味道，那是一种雪的气味。在山东省淄博市第三人民医院的病房里，一位 92 岁高龄的老人此刻正佝偻着身子，蜷缩在一把宽大的沙发椅上，

在病床上迷迷糊糊地躺了近一个月。今天，虚弱的老先生竟然提出要起床坐坐。

冬日午后的阳光却格外和煦、温暖。阳光把老人的轮廓勾出一圈金色的镶边，像一座雕塑。老人坐在那里，眼睛向着窗外，几乎一动不动，屋子里的暖炉嗤嗤地冒着热气，配合着老人始终微微颤抖的双唇，喃喃地嘀咕着什么……

20 岁的年轻护士小夏走了进来：

"邓爷爷，今天看您状态不错……感觉如何？"

小夏口中的邓爷爷，正是五音戏著名表演艺术家邓洪山。

老人抬起头，看了小夏一眼，但眼神仿佛还停留在自己的记忆中，

"我可是做梦也没有想到啊……我会从坝子村唱到北京城，嗬，我一个小小的艺人，能当上五音剧团的团长……咱们这山村野地的玩意儿，能演到中南海怀仁堂，连尚小云先生都口口声声地叫我邓团长，邓团长……"

老人边说边站了起来，眼光远远地朝窗外望去……

时间回到 1961 年。

学　生：先生。这是尚小云先生，他这次到山东来，是为了专程要在这里办一个戏曲学校，开门授艺的，他昨天才到的济南，特意找到我们团里来，说是要见您！

尚小云：鲜樱桃！啊！不不不，邓团长。我这次啊是专门来找您的！梅先生、程先生都没少和我提您呢！知道我来找您，还让我代他们问您好！

鲜樱桃：哎呀太感谢了！他们还想着我呢！我也想他们啊！

尚小云：哦对了，慧生特别嘱咐我，要问您好！您可是他师父啊！

鲜樱桃：哎不敢当不敢当，荀先生太客气了，

尚小云：您别说，就这行当家门啊，您和慧生最近。

鲜樱桃：这倒是，我也跟他学了不少呢。

尚小云：嗨，他可说是尽跟您学了，咱不说他了，我这次来啊，真是专门跟您取经来了，您看您多不容易啊，这五音戏就靠您咯！把五音剧团带得多好！

鲜樱桃：唉，哪里哪里，您请坐。党和国家把这淄博市五音剧团交给

我，可不敢不上心，再说咱们五音戏能那么受重视，怎么能不珍惜。您先坐坐，赶着排练呢，原也是老戏。

尚小云：《**彩楼记**》嘛？

鲜樱桃：是啊，排完这拨儿咱们再细细地聊。

此刻，护士小夏看着邓洪山答非所问，干脆顺着他说：

"您真认识尚小云？他可是京剧四大名旦呢，你可别是记错了吧！"

"这怎么可能记错！"

老人这会儿异常清醒，甚至有些生气。

"不单是尚先生，四大名旦我都认识，最早认识的是梅先生……他待我可真好啊，他是知音，是知音……"

鲜樱桃：梅先生！您又来看我的演出！我真是太激动了。

梅兰芳：当然要看，你的戏真好，这出《**亲家婆顶嘴**》您可又演活了，以前看您演小姑娘，这会儿看您演一个中年妇人，也是有韵味得很，活灵活现啊！

鲜樱桃：还不是您这35年来一直提携着我。

梅兰芳：哟！咱们认识有35年啦?！真快啊……我算算，今年是1960年，这么说，咱们俩1925年就认识了，对对对……

1925年，山东济南府城中心的珍珠泉礼堂内，北侧的珍珠泉经历了一冬的沉睡，一串串白色气泡从池底突突的冒出，仿佛飘撒的万颗珍珠，迷离动人；泉池周围砌着雪花石栏，岸边杨柳轻垂正映着清澈如碧的泉水。沿着花径往南，一处五进三开间的厅堂内，人头攒动，热闹非凡。道贺的，送礼的，络绎不绝。厅堂侧面的戏院子尤其热闹，欢声笑语夹杂着锣鼓喧天，这里正是一门大户人家为老母亲八十大寿操办的贺寿堂会。这户人家看来是极有身份的，居然有本事把京城的名角儿梅兰芳和余叔岩都请来了，这会儿正唱着《**游龙戏凤**》呢。

下了场子，梅兰芳正在后台卸妆，只听得台上传来阵阵脆亮的嗓音。听着这声音，仿佛是刚喝了这园子里冰凉的珍珠泉水，叫人顿时感到神清气爽，勾得梅兰芳径直往台口走去，只见一个小旦正活灵活现得扮着一位回娘家的小媳妇。主雇

家的管事看到梅先生站在门帘后看出了神，便上来搭话，

管　家：梅老板，您看着咱们这鲜樱桃唱得可好？
梅兰芳：好，好。

梅兰芳头也不回，仍旧看着台上的小媳妇骑驴追驴、上山过河。过了会儿，梅兰芳连声称妙，又像是回过神来，扭头对管事说，

梅兰芳：他叫鲜樱桃？
管　家：是啊
梅兰芳：哦，唱得真好！演得更好！
管　家：哟，梅老板，您都说好！可见咱们鲜樱桃是有真本事的。可不是嘛，他是咱们这儿周姑子戏唱得最好的！虽不能和您比，在我们山东府也算是远近闻名的。这次老太太做寿，请的都是京城里的名角儿大腕儿，咱们山东本乡本土的，也就只请了"鲜樱桃小戏班"他们一家。

说话间，这出戏散了，鲜樱桃从下场门进到后台来。梅兰芳快步迎上去

梅兰芳：你叫鲜樱桃？
鲜樱桃：是。

梅兰芳不认识他，他可是一眼就认出了梅先生。梅先生看了自己的戏？一时有些受宠若惊。梅兰芳也仔细端详着站在眼前的这个人，中等身材，扮相极其妩媚。仔细瞧瞧，年龄也不大，眉宇间还有股子稚气。

梅兰芳：多大了？
鲜樱桃：十八啦。
梅兰芳：年纪虽轻，技艺很精！咱们聊聊，我看你刚才的一出《王小赶脚》，最精妙的就在这抱包袱、骑驴和数钱的身段，这包袱

为什么这样斜着抱？骑驴的时候鞭子怎么会在这个位置？你跟我说说。

鲜樱桃：哦，是这样的，您看，这个手要放在这儿，包袱是这样放……

梅兰芳一边说着一边模仿起鲜樱桃的动作。

护士小夏搀扶着老人回到了病床上，可此时的邓洪山兴奋得像个孩子，连手带脚地向小夏继续比划着。

"我当时可高兴了，梅大师真是知音啊，对这出戏里的精到之处竟然才刚看一遍就能一抓一个准……我就这么和梅先生聊啊聊，聊到了堂会散场。"

看老人这么开心，小夏也凑上去问了起来。

"邓老，您真的叫'鲜樱桃'啊？"

"是啊，我 14 岁上下得了这个名字，"

"我听着像个女人名字呢。"

"演女人当然要用个女人名字啊，这有什么不好……"

1933 年，邓洪山带着自己刚组建的戏班"邓明社"坐上了去北京的火车。这一去北平，不知观众买不买账？一路上，颠簸动荡的车厢，把鲜樱桃摇晃得迷迷糊糊，半梦半醒之间，一幕幕画面反复地出现在眼前：7 岁时，他依偎在母亲怀中学会了《安安送米》《狐狸精闹书房》，父亲还把他抱到大方桌上，头上扎着母亲的腿带子，有板有眼地演唱。起初，大家都叫他"小丑子""七岁红"，可后来他的名气越来越大，人们就开始给他起各式各样的艺名，有叫"酸葡萄"的，有叫"酸石榴"的。最后，还是一位老人发了话："我看还是叫鲜樱桃吧！一来他爹叫'红樱桃'，二来你们都见过樱桃也吃过樱桃，它甜中带着酸头，又酸又甜，这种果子熟得早，个头虽小样子红红的，俊气。小丑子 7 岁登台，十来岁就唱红，给他起这个名字挺合适。"

鲜樱桃，这个听起来像个小丫头一样的名字，邓洪山已经叫了十几年。如今，这个鲜灵灵的名字又要赫然出现在北京的舞台上，邓洪山兴奋不已又忐忑不安。

《拐磨子》他唱了多年，14 岁时，头一回打出"鲜樱桃"的艺名，就是在"九月九"千佛山庙会唱的这出《拐磨子》。今天也不错，还没开口，就有碰头好。刚下了场，一眼就看到梅先生站在化妆镜前等他，手里拽着两支凤钗和一把宝剑。

梅兰芳：鲜樱桃，今天我想把这把宝剑和这对凤钗送给你，聊表敬意，请您笑纳。

鲜樱桃：梅先生，这，这怎么敢当？

梅兰芳：怎么不敢当？这叫当之无愧！社会上捧我们叫“四大名旦”，我看你的表演要比我们高超得多，如果你在京剧界，加上你就一定是“五大名旦”了。

梅兰芳大加赞赏鲜樱桃的消息，一时间在北平城传开了，“邓明社”票房火爆，鲜樱桃大红大紫，山东五音戏初次进京，一唱就是半年。

天色渐渐暗下来。鲜樱桃邓洪山的脸上泛出一丝淡淡的忧伤。

在邓洪山的讲述中，小夏似乎渐渐明白了眼前这位老人为什么会经常出神儿，有时还念念有词。在他的肚子中已经沉淀了太多的故事。

休息了片刻，老人叹了一口气说：

“哎，时间真快啊。这些事都好像是昨天发生的。当年如果没有梅先生撑我一把，我在北平准不能红得那么快！对了，我还要让你看一件东西。”

老人摸索着从床边的小柜子中拿出一张老式唱片，这是1935年上海百代唱片公司为他录制的。

老人抚摸着唱片，思绪又飞回了1935年的上海。

经　理：楼上请，楼上请。啊邓先生，齐鲁大学的马彦祥先生可是和我大力推荐您啊！我们也听说梅先生对您赞许有加，咱们这次就录《松林会》，还有《王二姐思夫》，明天再排其他戏码您看怎样？

鲜樱桃：好好，听你们安排。

经　理：你们有多少人？

鲜樱桃：就五个

经　理：哦。五个。好，就这样。准备录音，开始！

录完了音，百代公司并没有让鲜樱桃走，又把他约到小红楼里的另一间办公

室，几个人坐下来问他。

经　理：请问邓先生，您这个戏有什么正式些的名字吗？

鲜樱桃：这个戏……咱平时就叫肘鼓子戏。

经　理：肘鼓子？

鲜樱桃：对，也叫周姑子。我小时候听我祖父说，周姑子是我们那儿一个姓周的尼姑，她唱的小调特别好听，她一个人守着个庵，每天她回到庵里就爱唱"尼姑思凡"。有一对青年要饭的，两口子特别喜欢周姑子的小曲儿，每天要饭回来，晚上就在周姑子的庙口住下，偷听她唱小曲儿，听多了就也会唱了。从此他们上门要饭，就经常唱周姑子的小曲儿给人家听，其他乞讨的人看小夫妻总能要到特别多的吃食，都偷偷学周姑子调，也就唱开了。再后来乞讨的人聚在一起，打场子赶庙会，就这么唱，我们就都管这个叫周姑子。后来打上锣鼓，就改了名字叫肘鼓子。

经　理：哦，倒是新鲜，可这名字……总有些叫不响啊，除了周姑子没别的名字了？

鲜樱桃：名字还有，周姑子是咱们自己唱的人叫的，老百姓还喜欢叫我们"五人班"。您看，我们这次来上海也是五个人，二个武场、二个搭班，加上我。以前，咱们行里有句话叫"一人'唱门子'，二人三人'扒地摊'，四人五人'盘凳子'"。在当地我们一般都是一家四五口人或一伙四五人的演出帮伙，老百姓叫我们"五人班"的也有。

经　理：五人班？恩，还不错，可好像还不太够。邓先生，要不您先请回，我们觉得您的戏呀，含蓄、柔婉、酸酸甜甜，既有民间情趣又不失高雅，叫五人班？周姑子？都似乎不够，咱们再商量商量。

等唱片交到了鲜樱桃手上的时候，另外附带着还有一幅锦旗，是百代唱片公司赠送给他的，上面写着"五音泰斗"四个大字。鲜樱桃激动不已，去了五音泰斗

的后两个字，把“周姑子戏”“五人班”的名字都替换了。从此，这个来自山东的地方小戏有了一个新的名字——五音戏。

邓洪山记得，那次灌唱片百代公司给了他360块钱的酬劳，他全用来买了南方最精细的戏服。可他最珍爱的还不是这些行头，而是程砚秋亲自赠给他的那一箱。

看着老人得意的神情，小夏继续问道，

“那程先生怎么会送您戏服呢?”

“哦，这可就话长了。当年程先生到徐州演出，听说了我在周村演出，专程转道来看我的戏，我哪知道程先生会来呀!”

“您唱的是什么?”

“我唱的是《樊江关》里的薛金莲。演完后，程先生来后台找我，他还跟我学了几个小姑娘的表演动作。我呀也跟他学，就是那句《武家坡》里的甩腔，后来还让我用在《王小赶脚》里头了……”

“那他为什么送您戏服呀?”

“程先生仗义啊，三三年我去上海，就是他资助的我。那回周村我演出是五一年，他看我的戏服不够好，先前那些年头不是打仗嘛，以前的东西管不好，就都毁了，程先生就送了我一箱，整整一箱啊……”

老先生和着渐渐西沉的落日，与一个相识未久的小护士说了整整一个下午。大概，还是想说给自己听的吧，说完了，心里也就踏实了。那一晚他睡得特别香甜。1996年的12月7日，著名五音戏表演艺术家、一代五音戏的灵魂人物邓洪山也就是鲜樱桃，带着他美好的记忆，走完了近一个世纪的人生。这份记忆是属于一位老人的记忆，也是这个剧种的记忆。一个人与一个剧种那休戚相关、荣辱与共的关系，在邓洪山老人一生的经历中展现得淋漓尽致。这种关系，恰恰是传统戏曲艺术中最寻常不过，也最宝贵不过的了。



（本篇广播节目链接）

阿房宫外阿宫腔　阿宫腔

说到陕西的戏曲艺术，我们上海的朋友可能最先想到的是秦腔。的确，秦腔是陕西的标志性剧种。你也许不知道，在陕西，唱秦腔并不叫“唱”，而叫“吼”。唱秦腔？吼秦腔！一字之差生动地体现了秦腔的总体艺术特色。这种豪放粗犷，也构成了我们对陕西戏曲的整体印象。然而在陕西，其实还有许多剧种，在细腻婉转上甚至超越了许多江南戏曲，今天我们要说的“阿宫腔”就是其中的代表。



小贴士

阿宫腔，也称北路秦腔，是陕西省古老的汉族戏曲艺术之一。因为其唱腔具有翻高遏低的艺术特点，所以也称为遏工腔。流行于礼泉、富平、咸阳、泾阳等地。阿宫腔原来以皮影表演的伴唱形式演出，1960 年才搬上舞台。此后，在唱腔、表演、音乐伴奏以及舞台美术等方面进行了较大的改革，但基本仍然保持了原有的艺术特色。段天焕、惠存孝等老艺人为阿宫腔的传承保护起到了关键的作用。

1919 年春天，陕西省富平县王寮乡南董村的村口，一辆平板驴车停在那儿，两个学徒模样的孩子正把一个个大小不一的箱子往车上搬运。那个黑黑瘦瘦的人，叫有娃子，是远近闻名的阿宫腔艺人，他拽着一把旱烟杆子，正查看一个半人高的

大木箱,他眯缝着眼睛伸手往箱子里翻弄了一下,点点头,朝两个孩子说:

“关上吧,都在了,这箱子用绳子捆车上,千万放好了。”

“哎,师父你就放心吧!您回回都说,这耳朵里茧子都快听出来了”

那个叫泰娃的徒弟胆大包天的顶撞着师父。

“小娃子你懂个啥!这皮影可是咱的命根子,传了多少代了!”

“知道啦!”

两个孩子乐呵呵的连声称是,小心翼翼地把箱子抬上车,收拾停当,师徒五人跳上了平板车,追着夕阳,赶着驴,往村外走去……赶了几十里路,终于到了梁家坡,顺娃回过头,大吃一惊自言自语道:

“你还跟着我们呢!”

师父有娃子听顺娃那么说,回头一望,发现果然有个孩子远远地跟在车后,风尘仆仆灰头土脸的,看上去也就十七八岁的模样。一听有人喊话,这孩子像是吓住了,站在原地不敢动,也不敢搭话。泰娃对师父说:

“师父,咱昨天离开南董村的时候就注意他了,他跟了咱们一路呢!”

有娃子跳下车朝他走去,泰娃随即跟过来。到了这孩子面前,他更是羞怯的低下了头。

“你叫什么?”

有娃子和气地问他。

“俺叫段天焕。”

“你为啥跟着我们?”

“有师父,我想学阿宫戏。”

孩子并不多言,意思却说得明明白白。

“你知道我的名号?”

“知道。”

“你怎么知道我师父的?”

泰娃插嘴道。不等他回答,另一个年龄稍大些的徒弟双鲁也跟过来,眼睛直直地盯着段天焕,恍然大悟地说,

“焕子!你就是焕子吧!”孩子点点头,双鲁对师父说,“师父你忘了,这就是南董村的焕子啊,咱们在富平县里头唱戏,他几乎场场都来,忙活儿的时候,我还叫他帮忙照看过行李呢!那会儿他还小,还追着我学过几句呢,后来有几年没见你

了，焕子你长个儿了！”

发现戏班里头有人认出自己，焕子不好意思地笑了笑，说：

“那几年，被爹撵去甘肃娘舅家学做生意了。”

“那怎么又回来了？”

“俺和爹说俺想学阿宫戏，爹说俺入了歪门邪道了，撵俺去学生意，俺在甘肃还天天想着阿宫戏，才逃回来的，想跟着你们。”

有娃子见这孩子说得诚恳，心想难得这孩子那么诚心要学，便点头答应收下了他。给他起了艺名，叫“焕子娃”。

入了行的焕子娃如饥似渴地学习，敲、弹、吹、拉一样也不少，给阿宫腔伴奏的乐器，像硬弦、板胡、笛子、唢呐、月琴，焕子娃样样都学。师父有娃子看出了这个孩子既有天分又勤奋刻苦，便把自己的唱腔、演技毫无保留地传授给了这个新徒弟。

那天，秦娃和段天焕正在院子里练唱，“哪咦呀啊”，师父走过来，对他说：

“焕子，你这么唱不对，得前头唱字的时候交代清楚，然后翻高一圈儿去唱那个尾音，要一飞冲天荡气回肠，你嘴张得太大了，气都漏了哟！”

“可是师父，这个音不张嘴它唱不出来。”

有娃子师傅笑了笑，说：

“孩子，你得用假嗓子呀，知道咱们阿宫戏最早是谁唱的吗？”

这个问题倒难住了段天焕，他从来没有想过，看着师父，摇了摇头。

“那你听过‘六王毕、四海一，蜀山兀，阿房出’的句子吗？”

段天焕又摇了摇头。

“那是唐代杜牧的《阿房宫赋》。里头讲的就是咱们陕西的阿房宫，传说秦始皇消灭了六王统一了全国，自以为德兼三皇，功过五帝。他为了让大家都知道他的皇权威严，也为了供自己享用，在首都咸阳大兴土木，建造了许多宫殿，这里面最宏伟的就是阿房宫。阿房宫里曾经生活着许多宫女，咱们阿宫腔三个字，前两个，就是阿房宫的阿宫两字，传说后来阿房宫被项羽火烧之后，逃到民间的宫女把这唱腔给带到民间来了。”

“所以你唱这‘啊咦呀哟’的时候，嘴不能长得太大，以前宫女讲究裙不露体、袖不露手，笑不露齿，所以咱们这个假嗓子的腔啊，就是以前宫女唱的，那都是抿

着嘴唱的呀，而且咱们阿宫腔里，女腔更多一些，这都是阿房宫里传下来的……”

好景不长，段天焕到戏班不久，有娃子师傅病了，被自己的侄子接到老家养病，再也没有出来。

戏班就这样散了，好不容易拜师学艺的段天焕一下子又没了主意，叹息之余只好回家务农。

那天，和有娃子戏班名气一样响的另一个阿宫戏班乔娃子到乡里演出，当晚，段天焕去看戏，心里压抑已久的戏瘾又被勾了起来，看着这皮影背后的晃晃悠悠的灯光，听着这熟悉的唱腔，他感觉到自己的心在扑扑的乱跳，正在这时，听到一个熟悉的声音，仔细一听，这不是泰娃嘛！散了戏，焕子娃跑到班里，硬是跪倒在乔娃子面前，要投师门下。泰娃看到他也是喜出望外，向师父乔娃子说了很久，说焕子娃多得有娃子师傅的欢心，学得多好，终于说动乔娃子收下了他，从此再也不肯回家了。

当年，年轻的段天焕转投到乔娃子师傅的门下，乔娃子比有娃子年轻不少，听说早年读过书，白白净净的面容像个教书先生，他和有娃子师傅那种雄壮豪迈的气质恰相反，不管是唱，还是他本人身上，都透着一种文雅和细腻的感觉。

到了乔娃子的阿宫戏班里，段天焕跟着乔娃子的套路，从头学起，三年里，不仅巩固了敲打吹拉的本领，乔娃子师傅还手把手的教他学习了挑“牵子”。

“焕子啊，咱们这路皮影就靠挑牵子的功夫，牵子挑得好，这阿宫腔也能跟着带劲儿，牵子挑得笨，腔也跟着遭罪。当然了，反过来说，唱不好，牵子也得跟着遭罪，这腔和牵子啊，连着呢。”

“师父，以前有娃子师傅和我说，咱们阿宫腔是阿房宫里的宫女唱出来的，怎么就和牵子连着了？”

“哦，这话，你有娃子师傅没说错，我的师父也这么和我说，”

乔娃子师傅笑盈盈地回答他：

“但咱们阿宫腔从老辈儿手里传下来的时候，就是给皮影伴唱的，咱们这路是唱阿宫腔的皮影，还有唱碗碗腔的皮影，唱老腔的皮影，不过咱们阿宫腔的皮影是所有皮影里最早最老的唱腔。这个，是咱看得见摸得着的事儿。”

“那这皮影有多少年咱们阿宫腔就有多少年了吧？”

“也可以这么说吧”

“那皮影有多少年了？”

“也不短，汉书上说，在汉武帝的时候，武帝有个爱妃李夫人，本名叫李央央，她的哥哥叫李延年，曾经写过一首诗，前四句是，北方有佳人，绝世而独立。一顾倾人城，再顾倾人国。写的就是自己的妹妹，李央央也靠这首诗和自己的能歌善舞博得了武帝的宠爱。后来她得了重病，一直到死都不愿意再见汉武帝，因为嫌弃自己容貌变丑，不想让武帝看到。她死了以后，武帝的思念之心越来越强烈，到了神情恍惚的程度。还是那个李延年想了办法，和武帝说在中秋月圆之日，让他再见到李央央。李延年用绵帛裁成李夫人的影像，涂上色彩，并在手脚处装上木杆。中秋月圆之时，围起了一块方帷，在背后点了灯烛，恭请皇帝端坐帐中观看。武帝恍惚觉得李夫人又回来了，心中非常感动，也对这个绵帛裁成的影像爱不释手。这就是皮影最早的样子。”

听着汉武帝和李夫人的故事，段天焕出了神，愣愣的问道，

“那师父，李延年挑牵子的时候，唱的是咱们阿宫腔吗？”

乔娃子师傅笑着说，

“这可不好说啊，但至少在宋代，咱们皮影就是用现在这样的驴皮或者牛皮做的了，那个时候，咱们阿宫腔就应该有了。”

三年里，段天焕跟着乔娃子师傅学了阿宫腔和皮影的技艺，也传下了老辈阿宫腔艺人肚子里藏着的传说和故事，学满出师后，他秉承了之前有娃子师傅的灵活爽快，也吸收了乔娃子师傅的儒雅文秀，生旦净丑行行精妙，吹拉弹唱样样精通。真可谓是青出于蓝而胜于蓝，一时间名声大振。

1929 年，关中“十八年年馑”，这场连续三年的大饥荒，导致了一千三百多万人死亡，段天焕的第一个师父有娃子活活饿死在富平县梁家坡。仅仅过了 4 年，1932 年，关中又霍乱瘟疫猖獗，段天焕的第二个师父乔娃子转乡演出途中染上时疫。病死在富平县北陵堡子城门洞里。同年，他的师兄泰娃子带领的另一支阿宫戏班也染上了霍乱，人死班散。就这样，游乡演出的阿宫戏班散的散了，亡的亡了，段天焕的“焕子娃”竟成了阿宫皮影戏班的一支独苗，在风雨交加，兵荒马乱的年代侥幸存活了下来。

1949 年，新中国成立后，国家在富平县成立了“群乐皮影社”，请段天焕担任社长。他带领着自己的几个徒弟开始新一轮在富平县内外的演出，还三次到省会西

安参加全省的皮影汇演。那段时间，阿宫腔的名字妇孺皆知。后来，皮影社与秦腔剧团合并在一起，段天焕牵头改编创作了一系列的阿宫腔新戏，其中《**王魁负义**》最受欢迎，成了阿宫腔在新时代的代表剧目，1961年到中南海怀仁堂演出，几十家报纸写了五十多篇评论文章，探讨阿宫腔。当时的北京和西安两家广播电台同步转播了演出实况。

这场聚焦了多方关注的演出，也为阿宫腔引来了一场冠名之争。有人说，这个阿宫腔并不是阿房宫里流出来的，而是因为它的尾音翻高遏低，所谓的"三唱不如一遏"，所以应该叫遏工腔，这遏就是响遏云霄的遏；又有人说，这实际上是北路秦腔，和秦腔一条根脉，陕西话里的阿、遏、窝都读阿（ē），所以本来是窝着唱的意思，后来嫌不雅，才改了"遏"。

那这个连名字都扑朔迷离的剧种究竟该叫什么呢？它来源于哪里？又和谁有关？我们来听听陕西省著名青年戏剧评论家李想[①]的说法：

李想：因为我们大家都知道，阿宫腔是皮影的伴唱，所以它当然包括了两部分的内容，一部分是演唱和演奏，一部分是皮影本体。其中伴唱是先出现的，所以传说中，当年项羽火烧阿房宫的时候，宫女和乐工逃出来，就将阿房宫中的表演方式、娱乐方式带了出来，所以在阿宫腔中经常有"啊""咦"这样的发音，这和我们文言文中常用的字是非常像的，大家就说声腔是从阿房宫中传出来的表演方式。到后来，就是汉代的时候，用驴皮刻了皮影之后在月光下投射，有衣袂飘飘的感觉，汉武帝就把影子当做了李夬夬，这就有了皮影的开端。这样它就有了唱腔本体和表演本体，就形成了较为独立的戏曲表演形式。至于阿房宫，历史上究竟有没有阿房宫，这其实在学界还有待考证的，但是有些专家说阿房宫就是陕西话的"窝帮"，就是"旁边"的意思。"窝帮宫"就是旁边的那个宫殿的意思，但我觉得这是不对的。因为第一，阿宫腔，念的是"è"，它是往下走的，它是现代汉语的去声字。第二，陕西话中说很好很舒服叫"窝叶"，但阿宫腔的"阿"和它的调值不同，所以根据这个来看，它应该不是从中间引申出来的，第三，它作为皮影的伴生品，皮之不存毛将焉附，虽然说理

---

① 李想：新华社陕西分社舆情分析师，青年戏剧评论家。

论上是先有声腔再有皮影，但究竟能早多少，并不清楚。有学者研究说阿宫腔皮影是最古老的皮影，但目前有实物考证的皮影最早在宋代，所以也有可能阿宫腔最早的是在宋代左右。此外，我们在戏里看到用的胡琴，它和秦腔的板胡是一样，从乐器说，他们两者是一个系统的，有伴生关系。而且板腔体里，秦腔大体上是六大板式，并有苦音欢音，阿宫腔和它完全相同，也就是说，阿宫腔属于大秦腔系统，但又和具体的那个秦腔剧种是两个剧种。

其实不管这些字眼被一批又一批的学究们在什么样的场景下如何探讨挖掘，一直到 2006 年，阿宫腔被列入首批国家级非物质文化遗产项目时，这个剧种采用的仍然是阿房宫的“阿宫”两字。二十世纪八十年代，晚年病中的段天焕仍然常常叫家人用架子车拉他去富平县阿宫剧团，他还是更愿意和后辈们说起他年幼时听师父讲过的故事。临终时他已经不能说话，提笔写下了一句遗言：祝阿宫腔永传！

“祝阿宫腔永传！”这个美好的祝福，伴随着这个命运波折的剧种至今仍然存活在陕西，当下的从业人员，几乎全部都是段天焕的徒子徒孙。阿宫腔，就这样代代传唱，大起大落而不衰竭。它的名字里所包含的那些传奇故事，仿佛更像是属于民间的心照不宣，往哪儿追溯，向哪里附会，都是因为自豪与热爱。



（本篇广播节目链接）

中原“活诸葛”——申凤梅 越调

发源于浙江，发祥于上海的越剧在上个世纪曾风靡海内，有关单位在梳理全国戏曲流行和分布状况的时候，将越剧列入全国五大剧种之一，一度排名第二位，仅次于京剧。这样的辉煌无意中却给另一个剧种带来了困扰。很长一段时间内，由于它的名字和越剧只相差一字，人们把它和越剧混淆在一起，以为它就是越剧在河南的别称，甚至在有些演出场合，还闹过张冠李戴的笑话。这就是和越剧一字之差却差之千里的河南越调。



小贴士

越调，河南三大剧种之一，流行于河南及湖北北部地区。越调的演出形式有三种：第一是皮影越调戏；第二是木偶越调戏；第三是越调大戏班。这三种演出形式迄今仍然流行。河南越调音乐历史悠久，既有较多的曲牌，又有较完整的板腔。唱腔主要为“越调”，有时也兼唱“吹腔”“昆腔”“七句半”等。伴奏乐器以四胡为主，卧笛、月琴为辅。越调名家申凤梅为越调在上个世纪的传承与发展作出了积极的贡献。

2013 年 11 月 10 日的晚上，正值中国上海国际艺术节期间，在上海东方艺术中心，河南省越调剧团的团长申小梅带着她荣获第 24 届白玉兰奖主角奖的剧目《**老子**》登上舞台。白发白须白眉，再着一身白袍，扮演着春秋时期思想家老子，申

小梅显出一丝仙风道骨。她吟唱着“道可道，非常道，名可名，非常名”的句子，用戏曲舞台表演艺术展现着老子在战乱年代“挥千金助难民”、不为“官爵权位”的诱惑所动，以及忍痛舍弃生命中最爱的“大青牛”为民众治疗瘟疫等的感人故事。演出节奏紧凑、情节生动，唱腔酣畅淋漓，帷幕落下的一刻，场中爆发出雷鸣般的掌声。

这掌声是给那个褪去了神话色彩、充满人本情怀的老子的，是给老子的扮演者申小梅的，更是给河南越调这个剧种的。而对于一些上了年纪且一直关注河南越调的戏迷观众来说，这掌声里还包含着对申小梅师父申凤梅的缅怀。十一年前的 1992 年，越调表演艺术家申凤梅，也是在上海获得了第四届白玉兰戏曲表演奖。一个河南的地方剧种，师徒两代，两次在这个平台上获得同一殊荣。时光交错，不变的是河南越调的魅力。

作为河南三大剧种中历史最悠久的越调，关于它的起源，有一种说法是它名字中的那个“越”字最初用的是月亮的“月”，这个写法和中国古代民间常用的一种调门一致。有的学派认为写成月亮的月，与调门同名，很有可能是因为这个唱腔以前就是唱这个调门的，如果此说成立，足见这个剧种有多么古老。

20 世纪上半叶的中国，自然灾害和频繁的战事使得许多和越调一样历史久远的地方剧种显出一派大势已去、气数将尽的模样。但越调不仅没有灭亡，甚至后来从一个当时只在中原地区流行的地方剧种，一跃而起、走出河南，为全国所知名。这一切，和我们前面提到的那位申凤梅有着不可分割的密切关联。而申凤梅为什么能够如此深刻地影响越调的发展，还得从与她和京剧大师马连良那段感人至深的师徒情谊说起。

1963 年 4 月 1 日，初春的北京，空气中的寒风依然有些刺骨，阳光下却又暖洋洋的。和这天气一般清爽又热切的是 36 岁的申凤梅此刻的心情。她早早来到崇文门饭店，今天是她人生中的一个大日子，她终于要拜马连良先生为师了，终于可以成为马先生登堂入室的弟子了。

申凤梅是唱老生的，很多年来，她一直非常崇拜马连良先生，一心想拜马先生为师，可是始终无缘得见。1963 年，她到北京演出，想尽办法托袁世海引荐，转达了要拜师的请求。马连良在艺术上追求完美、精益求精且一丝不苟在京剧界是众所周知的，而且他收徒极为谨慎，一个地方戏的女演员要拜自己为师？马连良一开始本能地婉言拒绝了。

申凤梅并不气馁，几次三番地登门拜访，同时还托袁世海帮着说合，请马先生来看自己的戏。

那晚演的是她的拿手好戏《**收姜维**》。马连良的夫人陈慧琏也陪着去看了。申凤梅扮演的诸葛亮在表演说服姜维的时候一口气唱了一百多句，行腔自如，珠圆玉润，高亢激越，声情并茂。从三顾茅庐一直叙述到激战天水关，几乎概括了半部《三国演义》。马夫人听得入了迷。在回家的路上，她对马先生说："这个申凤梅的嗓子这么好，唱得一点也不费劲，听起来舒展大方，有韵有味。要是让京剧演员唱这么多，恐怕也真有点够呛哩！"马先生风趣地接话："听你这么一说，这个徒弟我是非收不可了吧！"

终于，在连续几天看了申凤梅的戏，仔细观察了她的唱腔、做功和表演之后，马连良终于答应了申凤梅的请求，这才有了崇文门饭店的这场拜师会。

走进饭店，里面人头攒动，热闹非凡。田汉、老舍、曹禺、张君秋、袁世海、裘盛戎、徐兰沅、李慕良、谭富英等四十多位文学界、艺术界的大家也都早早来到这里，申凤梅激动极了，这一刻她等了很久。行了拜师礼，留下了一张珍贵的合影后，申凤梅随着马先生和师母到了马先生的家中。

马夫人一直喜欢凤梅，一到家就说："北京的春天风大气寒，你小心着凉感冒，你的演出任务重，一定要注意保护好嗓子。"说着便从内室取出一瓶药，"这是医治嗓子的好药，是先生的好友从香港带来的，你老师特意让我给你留着备用。"

看着夫人比自己还喜欢这个女学生，马连良笑盈盈地把申凤梅叫到自己身边，和蔼地对她说："你唱的是越调，朴实粗犷，舞台程式比较自由，接近生活状态，表演也生动。我唱的京剧，程式严谨规范，讲究形式美，京剧和越调之间，并不是谁高谁低的问题，你跟我学，是要通过京剧的艺术形式来提高自己的表演，你要择善而从，择优而取，博采众长，融会贯通，千万不可置自身条件和剧种特点而不顾，一味地模仿，单求于像。齐白石老先生跟我说画时曾提过八个字，叫'学我者生、似我者死'，这话对你也是一样。"

马连良并不轻易收徒，可一旦收下学生，便悉心教授，认真负责。也是在收下申凤梅之后，马先生每晚都去剧场看申凤梅的演出。每次提前到后台，帮助她化妆，还亲自给她上油彩，一笔一画地描，并且为她讲解怎样画才能体现出人物的美。马先生见剧团的服装道具不甚讲究，就说："服装、道具也要按照人物身份来设计，为了更

好地塑造人物形象，哪怕是一个系头的绸带也要协调，艺术就是要力求完美。”

一会儿，马先生又发现申凤梅穿的坎肩不够得体，把诸葛亮的八卦衣衬得鼓鼓囊囊，当即亲自为她量好了尺寸，请人定做了一件合身的蓝坎肩送她。还送给她一把精制、考究的孔明扇和一件衬褶。

申凤梅演戏时，马先生认真看；剧场休息时，他又注意收集观众的反映和其他演员的议论。散戏后，马先生用车把申凤梅接到家中，一边讲，一边教。

马先生给凤梅说戏认真细致，循循善诱，大到人物性格的分析刻画、如何运用程式和表演技巧表达情感，小到台步、手势、拨髯，执扇的一个个动作，都细细讲明道理，传授方法，反复示范，直到凤梅领悟学会为止。

马先生很重视戏曲演员的基本功。他对申凤梅说：“戏曲演员主要是通过唱念做打来塑造人物形象。你的唱功过硬，豪放壮美，韵味醇厚。咱们不是一个剧种，你不要向我学唱，要创造你自己的风格和唱腔流派，但是你的念白还要好好下工夫。一个演员要精通字韵、声律才行，发音吐字要绝对严格遵守四声规律，一字一韵不可含糊放过。”说着便拿《空城计》做起了示范，

马先生反复示范，念给申凤梅听。马先生的念白字字清晰，抑扬顿挫，节奏鲜明，苍劲有力。申凤梅反复学，马先生耐心纠正，直至达到满意效果。

有一天凤梅告知马先生，周恩来总理要看她的演出。马先生甚为高兴，再三询问演出前的准备情况，并嘱咐凤梅，“周总理日理万机，能抽身看你的演出，是你的荣幸。周总理一向关心爱护我们演员，你对待演出既要高度重视，又不可太紧张。沉住气认真地把戏演好。”话语中含着对周总理由衷的敬佩之情。在一旁的马夫人对凤梅说：“你老师把周总理视为恩公。他每一次为周总理演出都是非常认真，仿佛要把全部精力都用上呢！”

演出前，马先生把自己演诸葛亮常用的白羽毛扇和改良的八卦衣送给了凤梅，凤梅捧着这贵重的礼物，望着老师充满信任勉励期望的目光，深鞠一躬。演出是在国务院礼堂进行，凤梅第一个化好妆，沉下心来把戏从头至尾默习一遍，酝酿情绪，进入角色。周恩来、彭真、谭震林、薄一波、包尔汉、邓颖超等贵宾步入剧场。当帷幕升起，灯光骤亮，凤梅感到热血沸腾，马先生的身影如在眼前，一种无声的召唤，一种无形的力量，在鼓舞着凤梅走上前台，进入诸葛亮的情感世界……

申凤梅不负师教之诚，把学来的表演技巧和表现手法，运用得体，恰到好处，丰富和强化了她所扮演的诸葛亮形象，声情并茂，形神兼备，加之整体的配合和严

谨的台风，演出圆满成功。从此，申凤梅又得了个“女诸葛”的雅号，一出《**诸葛亮吊孝**》已入化境。

当凤梅拿着与周总理的珍贵合影，呈现在马先生面前，又把演出情况作了一番汇报，马先生非常满意地连连说好。

那次演出和那轮教学之后，河南越调的诸葛亮在身段、韵白、扮相、服装、道具上都面貌一新，并维持了申凤梅从马连良先生那儿学习并改良后的模样。申凤梅不仅学到了马派艺术的形，更抓住了马派艺术的神，她的诸葛亮儒雅大气，飘逸洒脱，在她的努力下，越调的艺术格调得到了很大的提升。

回到河南的申凤梅在之后的岁月中不断努力，正如她在日记中写的那样，她努力学艺、力求不辜负马先生和诸位专家对她的提携与厚望。终于成为了一代越调艺术大家。她的这段传奇经历也带动了整个越调剧团向着新的方向发展，她成为了河南省越调剧团的主心骨。这支河南越调的血脉传承了下来，一直到今天。

当然，除申凤梅外，越调在巅峰时期还曾涌现了像张秀卿、毛爱莲这样的艺术大家，但她们中间却很少有申凤梅这样的幸运。而申凤梅对恩师马连良的情谊也贯穿始终，直到八十年代，马先生文革时期的冤案平反之后，申凤梅还到北京参加了马先生的骨灰安葬仪式，此后多次看望陈慧琏师母，还为她送医配药。后来师母说，凤梅不忘师徒之情，对我多方照顾，如今艺术上取得那么大的成就，先生有知，定会含笑九泉。

申凤梅从马连良那里学到了老生艺术的精髓，也随之提升了整个越调艺术的品格，这当然是越调的一大幸事。但正如“戏”之所以动人，是因为有“情”的传递一样，经历时间的冲刷，这对名师与高徒之间真切的情意，才是更打动我们的。有时，我们可以把任何一个剧种的生生不息，看作是对它从业者精诚之心、至纯之情的最好回报。



（本篇广播节目链接）

乐师与学者的那一场《诉衷情》 地水南音

广府文化，是指汉族广府民系的文化，是中华汉文明的重要组成部分，在各个领域中常被作为粤文化的代称，如粤语、粤剧、粤曲。它是发源于古代中原，如今以广州、香港为核心，以珠江三角洲为通行范围，以广东、广西、海南为流行区域的粤语文化。由于粤语区庞大的海外移民，所以广府文化在海外也有广泛的流行区域。粤菜，是广府文化在饮食方面的体现，岭南画派、牙雕骨雕是广府文化在工艺美术方面的体现。那么说到戏曲，被誉为“南国红豆”的粤剧是最主要的代表了。和戏曲相比，广府曲艺的门类更多，包括了粤曲、粤讴、木鱼歌、龙舟歌等等，这些曲种有许多相似之处，又会有十分突出的细腻差别，这次我们要说的这个曲种便属于广府曲艺，它极好地诠释了广府文化的一个侧面，它的名字叫：地水南音。



小贴士

地水南音，即广东南音，是流行于珠江三角洲一带的说唱曲种，常用的伴奏乐器有筝、箫、椰胡、秦琴、洋琴与拍板等，而数量通常不多于五件。因伴奏乐手和演唱者多为盲人，故称男性为瞽师、女性为瞽姬或师娘。从业者大多兼职从事占卜业。地水南音用粤语演唱，主要演出场所为私人寓所、酒楼、街头和妓院等。20世纪初，地水南音被吸收到广东粤剧和粤曲音乐中，成为“戏台南音”和“粤曲南音”。传统的地水南音于七十年代后期已几成绝唱，幸而有地水南音大师杜焕的录音资料保存，使得今天人们可以管窥地水南音的原始面貌。

前两年热播的电影《一代宗师》中有这样一个片段：张智霖饰演的瞽师正在说唱，金楼一片繁华旖旎之中，他唱的却是悲怨名曲《**何惠群叹五更**》："怀人对月倚南楼，触起离情泪怎收。自记与郎分别后，好似银河隔绝女牵牛。"听曲人是叶问和他的妻子张永和，电影中的这一幕，几乎是全片悲剧的伏笔，听曲人情意绵绵坐拥金玉家庭，怎知瞽师歌唱的就是他们的命运，《叹五更》里隐喻的，正是日后叶问去香港从此与妻子音讯隔绝，张永和一恨至死的结局。

恰与《叹五更》对称的，是片末叶问与宫二在大南街茶室里听小明星的《**风流梦**》："半生佻达任情种，情意加浓，早沾爱恋风，爱思满胸，手拈花，陶情梦正浓，借诗喻爱衷"。

细品《风流梦》，小明星的粤曲"平喉"非常特别，又叫"星腔"，女子发男声，又兼有浪子怨女的双重味道，欲扬先抑，欲放还收，这般江湖魅力，只有南音里的风尘男女能有，《风流梦》一阕兼得了南音《男烧衣》《女烧衣》的妙处。所以小明星虽然唱的是粤曲，但也被视为"粤曲南音"。粤曲从南音得到滋养，却成了南音在广东的终结者，这都是后话了。

电影《一代宗师》的背景几乎全在广东和香港两地。这两座城市的文化底色中，与人物关系丝丝入扣的两首曲子，传递了珠江流域的文化信息。这曲子便是广府曲艺中的南音。

广东省的南音与福建泉州的南音并不是同一件事物，要是为了分辨清楚，不妨为广东的南音加上"地水"二字。地水南音，才是确切的名字，也有它确切的意思。

地水南音，一定是由瞽师，也就是盲人乐师所唱的南音，带悲情色彩。"地水"二字出自《易经》中的卦名，是第七卦，叫"地水师"。因为乡间一般的瞽师，除了唱南音，都还从事着占卜业，所以人们把卦名当做对"盲人"的别称。而这里的"南音"两字，据说是清代乾隆、嘉庆年间，人们在本地乡土味浓郁的龙舟和木鱼基础上，借鉴吸收了"南词"和"潮曲"而派生演变出来的广东民间歌谣。这么一来，地水南音的本来意义要是解释完全，应当是：失明艺人演唱的广东民间歌谣。后来歌谣越唱越长，有了大篇幅的情节和完整的演唱说表，才最终被划定到了广府曲艺的名下。

二十世纪七十年代，随着最后一个正宗的地水南音大师杜焕的离世，地水南



2007 年香港百利唱片公司出版
《地水南音精选·诉衷情》唱片封面

音已成岭南绝唱。若要走进地水南音的缱绻世界,还要从这位大师与一位学者共同灌制完成的一张唱片开始。这张唱片叫《诉衷情》。

香港上环摩罗街富隆酒楼一张靠窗的圆桌上,音乐系博士生荣鸿曾放好了录音机,两支收音话筒对准面前的盲眼乐师。乐师坐在同一个位子演唱已经有一个月了,不单他的歌声,酒楼内的叫卖声音,不绝于耳的鸟鸣,还有其他茶客的细言碎语,通通记录在卡带上,十六首曲子足足录了四十二个小时。

1975 年 3 月,一位乐师和一位学者的相遇,当时两人谁都没有想过,这段夹杂音乐、文化、民间风情的录音,三十年后会重见天日。

《**客途秋恨**》便是当年的录音之一,这个唱段早已成了地水南音的标志,而演唱者就是盲眼乐师:杜焕,他是最后一个正宗的地水南音大师。他的一生起起落落,颠沛流离。

出生三个月时,杜焕得了眼疾,从此只能看到模模糊糊的光影。本不富裕的杜家,因为 1914 年珠江西水泛滥,生活更见艰难。杜焕的父亲不久过世,撇下妻子和四个儿女。杜母为了生计,只得把半盲的孩子杜焕送到一位失明人那里学艺,偶然的机缘,使杜焕学到了南音。

二十年代国内战火纷飞,广州一片混乱,于是杜焕跟随他的师兄们辗转來到了香港。当时他在庙街的烟馆和妓院演唱,因为得到客人的赏识,收入丰厚,未经世事的他染上了毒瘾。后来他在庙街认识了一位红颜知己,结为夫妻,婚后育有

四名子女，不料都一一夭折。

太平洋战争爆发不久，他的母亲和妻子相继离世，而香港政府正式开启了废除娼妓的运动，他的生活又一次沦入苦难。三十多岁的他在那时遇到了一位擅长唱粤曲的寡妇，两人相互照应结伴生活了七年。直到五十年代，地水南音日渐式微，对方怕生活被拖累，也离他而去了。

又过了五年，1955 年开始，杜焕被香港的电台邀请，每天去那里演唱，他不时会将新近的新闻故事作为即兴创作题材，现编现唱成南音，他的生活才又逐渐安定下来。可是好景不长，香港日趋洋化，戏曲节目遭到冲击，1970 年电台决定彻底停止制作杜焕的地水南音节目，他只得又一次沦落街头卖唱，生活陷于穷困当中。年过花甲的他在 1975 年，遇到了有心挖掘地水南音的学者，于是，他的演唱从街头移到大会堂、中文大学等严肃的表演场地，人生的最后几年往来于茶楼和音乐厅之间，直至离世。这一生的故事，在 1975 年的那次录音时，被他即兴编成了一首长达六小时的自传式说唱保留下来，提名为**《失明人杜焕忆往》**。

曾经每天在香港电台唱南音的杜焕，是老一代香港人记忆的一部分，只可惜香港电台并没有将杜焕当年的节目保存下来，他艺术最纯熟最自如的十年，只留存在了那些知道他、听过他、并与他同时代的人们心中。

幸好有 1975 年的那一场录音，当时还是音乐系博士生的荣鸿曾，为了将"地水南音"的原来面貌保存下来，安排了杜焕每逢星期一、三、五到上环富隆酒楼作现场演唱，并为他录音，有些文辞冶艳的说唱作品，被卖唱的艺人称为"救命曲"。生意不好的时候，一唱就能救场。但他们依然遵守很多规矩与避忌，不是随便唱的。杜焕曾经就说过，南音《陈二叔》有很多淫词，是有咒的，良家妇女不能听，否则会招致不幸。

1975 年录音的时候，杜焕就曾一再拒绝演唱《陈二叔》。后来荣鸿曾答应《陈二叔》只存档不发行，杜焕才唱了。以前南音卖唱的民间盲艺人，往往比较迷信。这也许是因为他们演唱的作品充满"残旧"的风情，也许因为他们自身命运多舛，对无法了解与把握的事物保有更多敬畏。迷信，未尝不是对人世多难的恻隐之心。

唱片里除了《客途秋恨》以外，占着大头的是《男烧衣》和《女烧衣》两个作品，这两部是地水南音的经典，讲究意头的广东人，唱曲听曲时会把平日连讲话都忌

讳的事情和词语坦荡地唱出来。

《**男烧衣**》讲述一个妓女死去，她生前的恩客撑小舟到江中祭奠她，烧了很多东西“寄”到阴间给她用，诸般物品，细心体贴。

> 不若把只小舟将水陆放，等你早登仙界直向慈航。忙解缆，出滨江，又见江枫渔火照住我愁人。各物摆齐兼共果品，妹啊你前来鉴领我诚心。烧页纸钱珠泪强忍，三杯薄酒奠妹孤魂。烧对童男童女等妹相亲近，吩咐众人使唤要听佢着紧。大串锁匙交过你收紧，你切莫顽皮激着个主人。烧到胭脂和水粉啊，刨花兼软拉，奁妆一个照妹孤魂。烧到芽兰带与共绣花鞋，可恨当初唔好早日带妹埋街，免使你在青楼多苦捱，咁好沉香当作烂柴。

“埋街”是指替妓女赎身从良，“烧衣”是祭奠亡灵的方式。这些都是旧日常见的民俗。杜焕演唱的分寸极好，并无哭腔，却字字深情可鉴。

《**女烧衣**》又名《老举问米》，反映的是另一种“迷信活动”，即通过被称为“米婆”的灵媒，请阴间的亡灵上来对话的一种仪式。这首作品讲述一个妓女对她死去的情郎念念不忘，茶饭不思，就寻米婆问米。亡灵附身米婆，和妓女说了几句话就要走，妓女不舍，哭晕在地。这首作品记录了米婆如何问生辰八字，然后到阴间寻人，以及亡灵附身、对话、离去的整个过程，听来令人肝肠寸断，又毛骨悚然。

> 米婆听罢佢就将香上，烧符念咒在船舱，请到带魂童子到坛场，请到枉死城将命放，请到街坊土地共城隍。请罢一番米婆伏在神台上，佢自言兼自讲，见佢登时一阵面带青黄。忙举步呀，落阴行，一心话寻揾嗰位姓蒋亡君，泉路茫茫真恶揾架，米婆落到去就查问嗰哋地方神。十殿寻来皆唔见啊，呢个三娘正在着紧十分。不觉查到奈何桥，寻到呢个姓蒋亡魂。三娘将佢姓名问，问过死生时日啊都无差分。蒋亡便答，乜你何须将我问，为何拦住小生？米婆答话非别故，因为坛中来咗你个有情人。

杜焕演唱此曲，一人分饰几角，情景逼真，情绪丰满，是他生平佳作。

这类作品当然不会在人家贺寿、喜宴时演唱，但民间艺人平日在街上用来卖

唱是最常见的。地水南音艺人唱出这些日常生活“忌讳”的内容，那样自然，没有令人不舒服的感觉。对于听众而言，只是在欣赏一个动人的作品，就像看戏看到悲剧，并无忌讳。对于南音艺人，尤其是以地水南音谋生的瞽师，这些忧伤的气氛是他们的符号，毫无违和之感。

据说，早在清末民初，随着破旧立新的风潮掀起，地水南音就曾经尝试过改头换面，尝试着反过来成为开启民智、破除迷信的工具。民国时期，题材健康、内容科学的“社会南音”风行，一批报人创作了大量这类题材的南音作品。然而广府说唱的情味与韵味却紧跟着打了大大的折扣。新旧轮替，几番更迭。真正留下来的，还是那些“迷信”却有人情味的作品。

前面我们说过，地水南音的瞽师大多也兼顾占卜，他们为人算了命，不好直说的话可以唱出来，称为“唱命”。“唱命”一般是要加钱的。

正因为旧时算命和唱南音可以兼顾，所以许多地水南音的艺人兼职做道教的打醮仪式，经常去人家家里做些法事，生计比单纯卖唱要好得多。只是曾经拜过杜焕为师的另一位学者唐健垣回忆说，当年的盲人乐师，放弃南音之后不少都直接转行替人占卜，只有杜焕，还是每天带着拐杖和折凳，继续到街上卖唱。当年香港正在兴建地铁，杜焕走在弥敦道上，连过马路都十分困难……

2007 年，香港中文大学中乐资料馆将 1975 年录制的杜焕珍贵录音，辑录成了唱片《诉衷情》。这张唱片里包括了为人熟悉的《客途秋恨》《霸王别姬》《叹五更》和《男烧衣》；自传《失明人杜焕忆往》等 16 首南音作品，一经发行就被誉为“香港文化瑰宝”。而当年的那位学者荣鸿曾也说到做到，那首乐师杜焕十分忌讳的《陈二叔》，至今仍然存在档案之中，没有发行。也许是因为粤语的关系，广府曲艺多少显得有些柔美。然而不论是学者的修为，还是乐师的造诣，在地水南音中，似乎都有着江湖的魅力。


（本篇广播节目链接）

一本《武松》走天下　山东快书

说到我国四大古典文学名著中的《水浒传》，您一定不会太陌生。这部小说以白描的手法，陆续刻画出了一百零八位绿林好汉的群体雕像，讲述北宋年间的这些人如何被迫落草，发展壮大，直至四散消亡的历程。一百零八位英雄好汉的故事串联起了《水浒传》全书，而《水浒》也成了戏曲舞台上最常见、最惯用的题材之一，有的剧种和曲种以演出《水浒》的连台本戏作为招牌。然而，几乎只以《水浒》中一位好汉作为核心题材甚至唯一题材来演绎故事的曲种就不多见了，今天我们要说的正是这样一个曲种，它几乎只说武松，以全本武松故事立足于曲坛艺界，乃至扬名于五湖四海。这便是出自梁山泊所在之地的山东快书。



小贴士

山东快书，发源自山东省鲁中南和鲁西南地区，最早流行于山东全境、华北、东北各地，解放后发展至全国。山东快书的演唱者以手执竹板，快节奏击板叙唱为主要表演形式，唱词基本上是七字句的韵文，穿插过口白、夹白或者较长的说白。山东快书的起源有多种说法，但都不外乎以演绎武松的故事为核心内容，因此山东快书又有别称叫："说武老二"。目前流传的主要演说者或流派传创始人有刘茂基、赵大桅、傅汉章三位早期大师和高元钧、杨立德、刘司昌等名家。山东快书以风格生动、表情夸张为主要特点，是在山东乃至全国广受欢迎的一个曲艺种类。

今天我们先来说说曲艺这件事儿。提到曲艺，就意味着它的后台不会太庞大。什么是后台呢？这是我们对伴奏乐器、服装道具和随行人员的一种约定俗成的统称。后台不大，就意味着一切都轻装简从。这可能是所有曲艺的共同特征与优势，一两个人，一两套略有别于家常衣服的长衫旗袍，带着一两样称手轻便的乐器或是响器，比如，一面琵琶、一只大鼓、一方响板、一副铁片甚至只一把扇子，走到哪里占一方空间便能演出了。也因此，曲艺里除了语言，最大的声音信号便来自于那件乐器，它必然是风格独特的，普通人一听便能分出个南北东西来，若是遇上有经验的老听客，扫一耳朵甚至能辨出个高低顿挫、风格流派。

山东快书依靠的那件乐器叫铁板，是由两块半圆形的铁片做成。其实我们对它的声音并不陌生，我们对于一句用来模仿这件乐器声响的象声词更是熟悉不过……

这便是对山东快书鸳鸯板的模拟，一句"当里个当"成了一种符号，用到其他戏曲里有时成了象征山东人的标志；用到生活场景中，成了生动的信号，意思是告诉大家注意有人要发言说话了。如果你对这个"当里个当"不陌生，你也就已经对山东快书的声音形象有一番切实的感知了。

这个用铁片打出"当里个当"的曲艺，一直依靠着武松的故事安身立命，《水浒》里的武松在山东快书里生龙活虎，有许多在《水浒》里一笔带过的情节到了山东快书中也被精细地还原出来，有时候甚至具体到武二郎的一个眼神一声叹息，连带着他身边的那些人和事，都仿佛活过来。武松是山东人，用山东快书来唱，这并不是个巧合。唱着的时候，说书人不管是高矮胖瘦，便都附了体。地道的山东话会让武松活过来，听快书的山东人则愿意在武松的精神中过下去。今天我们从山东快书中去回顾武松传奇一生的几个精彩定格，来重新认识这个我们熟悉已久的绿林好汉。

《水浒传》里的武松，出生在北宋年间的山东清河县，他有一个哥哥叫武植，平日里乡亲们喊他大郎。兄弟俩的父母在武松年幼时便双双亡故，武松完全靠着兄长武大郎抚养长大。武大郎每天卖烧饼度日，武松年幼时武大郎扁担一头挑着烧饼，一头挑着兄弟。两人感情甚好。有趣的是，他们俩虽是一母所生，但弟弟武松身长八尺，仪表堂堂，浑身上下有千百斤力气。而哥哥武大郎却身长不到五尺，面目狰狞，短矮可笑，诨名"三寸丁谷树皮"。

武松自小习武，武艺高强，性格急侠好义。江湖上都称他"灌口二郎神"。为什么要这样称呼他呢？因为镇守灌江口的二郎神，武艺惊人，神通广大，排行也是第二，正合了武松的秉性，所以得了这个美名。

武松在家时好打不平。那一年，他自少林寺学艺回到家中，听说东岳庙起了庙会便想前去，找他哥哥商量……

有老的是从老的，无有老爹从兄长。二老爹娘是都不在，有事先跟你商量。我听说在东乡起了个骡马会，兄弟我会上想逛逛。武大郎闻听武松要赶会，一伸手抓了手脖开了腔。小兄弟，渴了你嫂去烧茶，饿了你嫂蒸干粮。你若闲暇没有事，到在后院练刀枪。你千万别提去赶会，赶会怕你闹饥荒。这几年你是没在家，咱们这里可比往年大改常。这个东岳庙，每年就是东岳庙，现在说成了阎王堂。每年是，张家王家当会首。今年是，李家五虎罢的行。东岳庙有个李员外，他五个儿子真硬邦。老大金枪叫李贵，老二花刀名李刚，老三的外号皮笊篱，老四的外号不漏汤，那个小五儿，生就的半拉鼻子一只眼，人送外号瞎炮仗。你别说他的模样丑，他听说打仗摸鸟枪。他家里，好地倒有两千顷，养着一些潦倒帮。他家里盖着金銮殿，还盖着东西两朝房。三、六、九常登殿，坐在上边装皇上。要是人家的地挨着了他的地，他犁耙犁耙就种上。自吃自种还不算，到秋后，还叫地户去完粮。他看见谁家的骡马要是好，备上鞍子就骑上。他看见，谁家的姑娘媳妇长得好。拉到家里就拜堂。拜天堂，拜地堂，拜完了天地入洞房。人家要上他家里找姑娘，他拉着就叫丈母娘。人家愿意就算亲戚了，人家不愿意他"咣咣"上去就是两巴掌。人家城里告他去，他差人撵到半路上，差人撵到中途路，劈心一刀大开膛。小兄弟，你手拍良心想一想，你看看人家死得可冤枉。东岳庙他们几个独霸了，我听说，这个大小们们都得给他报行。我听说，有一个卖瓜子的没报税，就叫他揍了一顿踹了筐。有一个拾大粪的没报税，叫他揍了一顿扒衣裳。有一个卖豆腐的没报税，就叫他"咆咆咆"！撅了扁担砸了缸。他们五个不行正，就在会上瞎逛荡。兄弟你要看见了，定然拦挡这一桩。他们五个不服气，就怕你会上闹饥荒。依我说，你算了吧，你趁早别找不利亮。武大郎，从头至尾讲一遍，气坏了英雄好汉武二郎。这武松生来

爱打抱不平，他听到奸盗邪淫惨无人道气得慌。气得武松猛一蹦：哥，你这个说话不在行。今天我偏要去到东岳庙，我偏要到这个会上去逛逛。我看看什么样的叫李贵，什么样的叫李刚，他怎么编这个铁笊篱，他干什么用这个不漏汤，我找找那个瞎小五儿，我点点他的瞎炮仗。他要是正大光明我帮助他，兄弟我给他帮帮忙，他要是奸盗邪淫不行正，兄弟我给他改改行！武大郎一把没抓住，嗖！这好汉武松出了庄了！

（山东快书《东岳庙》选段）

武松一听如今东岳庙庙会竟然被李家五虎欺行霸市，不禁火冒三丈，当下便赶到了庙会，只见熙熙攘攘的人群，看戏的，买卖的，好不热闹，闲逛了一阵，正撞见诨名"瞎炮仗"的李家小子，在那里调戏民女，武松怒目圆睁，赶上前去，一路打跑"瞎炮仗"，救下民女。这瞎炮仗怎么吃得起这个亏，一路跑去找寻自家哥哥……

一只眼的瞎炮仗，瞎小五，叫武松揍了一顿，一蹦子跑到了收税棚：哥呀！快给小弟抱冤枉。来了一个大个子，把我打了一顿呐。我的身上，你看你看。金枪李贵说：吖！哪个敢打你！兄弟们，这不是他把我们五弟打了嘛，咱们看看伤怎么样？瞎小五把衣服一脱啊，嗬！青一块紫一块啊。老二老三乱嚷嚷，说哥呀，要给五弟报仇啊！说走呃！这哥儿五个朝前走，来找好汉武二郎。嗬！来了来了来了，快看他们哥儿五个都来了。这些老百姓都往四下里闪呐，金枪李贵开了腔：哦！你这个大个儿敢打我兄弟么！嗬！你这个胆量真不小。武松说：你这个大个叫什么名啊，对着二爷我讲讲。我是金枪李贵，他是花刀李刚，这个兄弟叫皮笊篱，他叫不漏汤，瞎小五儿搁那儿一看：欸！哥，就是他！别跟他多废话，摁到打呀！摁到打！不好，别忙，你是哪里来的个大个子，你敢在会上闹饥荒。咱们什么仇？什么恨？你这是为的哪一桩？武松说：问我家哪里我家不远，我住那边孔宋庄。姓武名松就是我，俺哥大郎我二郎。我好爱武我就在外面学刀枪。我听说你们五个不行正，横行霸道不在行。人家的地挨着你们的地，犁耙梨耙就种上，谁家的姑娘媳妇长得好，拉到家里就拜堂。我生来爱打抱不平，我听见不伦之事气得慌！今一天

我来到这里来找你，来到这里来望望。我刚刚走到西台口，就是一只眼的瞎炮仗。他拉着人家的姑娘刚要走，说拉到家里想拜堂。我就拦住他了，他就不吃这一桩，俺们两个就动了手了，他不听我的劝呐！好！我把他摁到地当央。我把他来打一顿呐，咱们几个再商量。哎！你要能好好地叫他来改过，一笔勾销没花样。你们要是不改过，你们这个行为呀！我今天要包你们的庄！好！行了！你是来者不善，善者不来！既然说如此，咱们得比一比力量！好！兄弟！拉开！武松前面是李贵，武松后面是李刚。左边就是皮笊篱，右边就是不漏汤。瞎小五就在四外档转悠：哥呀！快给小弟抱冤枉！李贵说：你是哪一路的拳脚对我讲？拉了个架子我望望！真是功夫那我们就服气你，你有什么功夫拿出来咱们看一看。噢！武松说：你照这里看一看！这武松拉了一个四面风，什么四面风？左脚朝前，右脚这么一崴，这两个胳膊平端着，这叫四面风。这头里有人是冲天炮，后边有人呢是个反外着，左边有人摆点腿，右边有人剁着脚，这叫四面风。武松说：你往这里看！你别看武松个子大，嗬！这心眼也不少啊！武松故意拉了个架子：呔！你往这里看！这武松崴了三崴晃了三晃。金枪李贵一看嗬！这个子真不小，有什么功夫我趁势抓肩膀我把他摁倒！叫他们四个一打，我也露一手。对！他权说要抓武老二，武松一看！哦！来抓我来了！这你算上我的当了，这武松在前边一劈阵，好嘛！这一下子，正揍在肋排上，把他肋排揍了六回，这六根都断了。他往后倒退，一甩，前边打后边摔，这两下这么一倒，金枪李贵完了。老二一看！咦！好家伙厉害啊！一想怎么办呢!？抱腰抱腰！他过去要抱腰了，武松这个前面冲天炮把人打倒的这个劲都使这里了，他过去一抱腰，武松琢磨着有人呢！一个反外肘，武松那个快呀！一个反外肘，正捣在这家伙耳根子上，他脑袋也糟些儿，武松劲头也大点儿，"咆儿"脑浆迸裂，他往后边一摊，完了。这武松这个身子往后了，左腿就漏了空了。皮笊篱一看哪！这人厉害，抱腿！一下子来抱腿了，武松赶快一较劲，觉么着左面来了人。武松一抬腿，往外一个百练腿，咔！这下子，正揍在皮笊篱上，武松那个金刚腿，那么呼的一下子，那个劲头大极了！就把皮笊篱哈！这一下扫出两丈多远，哎，这家伙连甩带摔，完了。武松这个腿还没落下来了。不漏汤一看呢！哈！这真厉害！打后边来个海勾拴裆，武松

这个腿刚落下，怎么觉么着这腿裆有人，武松一个蹲裆，诶！武松往下那么一蹲，好！无巧不成书，都瞧着这事儿！下边正是有个石头叉，在那儿支叉着，他往下一拽！武松往下一坐，武松这个劲儿也是大一点，一下子好么！这石叉一下进到肚子里了，噗！好么！不漏汤啊！这下子也漏了汤了！

（山东快书《东岳庙》选段）

武松一怒之下打死李家五虎，为民除了害。正应着东岳庙里的事，武松怕吃官司，便远离家乡，投奔河北沧州，躲在了小旋风柴进府中避祸，一住就是两年。不在家的时候武松时刻挂念哥哥。就在那年九月间，山东济州郓城县宋江，因为在家杀死了阎惜姣，也逃到沧州柴进府中避祸。宋江路过阳谷县时，恰巧碰到了卖烧饼的武大郎，他便托宋江带口信给武松，说清河县的命案，因无人作证，官府不再追究；他自己已经迁居阳谷县，等着武松到阳谷县相会，以求兄弟团聚。宋江、武松二人在柴进府中一见如故，结拜金兰。宋江把武大郎的话告诉了武松。武松得到哥哥的消息，归心似箭，第二天就辞别柴进、宋江，赶奔阳谷县寻找哥哥。

回家途中路过景阳冈，山脚下一户酒家。写着“三碗不过冈”，意思是喝了店家三碗酒便会醉倒于此过不得山冈去。武松根本没把店招放在眼里，在酒家连喝十八碗好酒。武松欲离店过冈时，被酒家拦住，告知景阳冈上有猛虎伤人。武松不听劝阻，执意过冈，步行到山神庙见到阳谷县告示，方才相信真有恶虎，借着酒劲儿武松决心打虎为民除害。来至山高林密处，酒劲上涌，找了一块青石板……

这武松包袱放在石条上，又把哨捧立在小树上。武松躺下刚歇息，可了不得啦。山背后，“咩”，蹿出了猛虎兽中王，这只虎，“咩”的一声不要紧，只震得树梢树枝乱晃荡！惊起了武松，顺着声音看：什么动静？好家伙！这只猛虎真不瓤：这只虎，高着直过六尺半；长着八尺还硬棒；前蹿八尺惊人胆；后坐一丈令人忙；身上的花纹一道挨一道，一道挨着一道黄；血盆口一张簸箕大；俩眼一瞪象茶缸；脑门子上有个字，三横一竖就念王。武松一看真有虎，一身冷汗湿衣裳。“唑”十八碗酒顺着汗毛眼儿都出来了。武松一看老虎出来了，暗叫自己你可别忙！你怕有什么有用呀……咿，我倒看老虎怎样强。老虎一看见武松呢，咦，本心眼里喜得

慌，老虎想，这个家伙个不小，两顿我还吃不光哩。那我够啦，我两顿还吃不了嘞！它两顿吃不了，这人受得了啊？老虎一见心欢喜，“闷儿”的一声，直奔好汉武二郎！这武松喊了一声：好厉害！急忙闪身躲一旁。好汉武松躲过去，老虎扑到地当央。老虎一扑没有扑着人儿，老虎心里暗思量：咳咳！这人哪？我每天吃，没有费过这么大劲啊，今天为的哪一桩？是啊，每天那人看见老虎就吓酥啦，把脸一捂叫了娘啦。老虎过去吃得更得劲哪，掐着脖子，呜啊呜啊吃得香。老虎还只当平常人儿哪！哪知道来了个武二郎。好汉武松躲过去，就看老虎的腰，“呜”的一声往上扬。啪的一声打过来，武松急忙躲一旁。嘎巴，这只虎胯拉没有打着武老二，这个老虎腰一塌，“闷儿”的一声，把尾巴一拧象杆枪，兜着地皮往上扫，又奔好汉武二郎！武松往上猛一蹿，蹿出去八尺还不瓢。这只虎一扑没有扑着武老二，胯鞑没把武松伤，尾巴也没扫着武松他，老虎心里着了忙啦。老虎一想，啊，坏啦，要费事啊，要麻烦啊。武松虽说不害怕，心里也是有点慌！抄起了哨捧他就打，忘记了个子高来胳膊长，就听咔嚓一声响，哨捧担到树杈上，嘎扎一声担断了，手里还剩尺把长，武松气得猛一扔：哟，不叫你慌，你偏慌！不叫慌，由不得自己了。这只虎三下没有捉住武老二，只听得嘎扎一声响耳旁。老虎一想，怎么的？要揍我呀！我吃不了他，他揍了我，我多不上算哪。老虎往前猛一蹦，大转身又奔好汉武二郎。武松一看，这回来得更是猛，心想再躲恐怕被它伤。这武松急中生智往后退，噔噔噔噔噔噔！退出了十步还不瓤！武松退去十几步，老虎扑到地当央。离武松还有尺把远，武松一见喜得慌。巴不得前忙摁住，两只手掐住虎脖腔，两膀用上千斤力：哎！把老虎摁到地当央。老虎一扑没有扑着人儿，觉得上边压得慌：哎！怎么还往下压呀？这这这，这多别扭啊，这。老虎没有吃过这个亏啊，老虎不干啦。老虎前爪一摁地。老虎说：我不干啦。武松说：你不干可不行啊。老虎说：我得起来呀！武松说：你再将就一会儿吧！老虎说：我不好受哇！武松说：你好受我就完啦！老虎往上起了三起；武松摁了三摁。他们俩个劲头也不知有多大，这只虎前爪入地半尺还不瓤。武松想：它往上起，我往下摁，时间大了我没劲啦，我还得喂老虎啊。武松想到这，左膀猛地一使劲，腾出了右膀用力量，照着老虎脊梁上，恶狠狠地皮锤夯：啊——嘿！老虎也



动不了啦，直挣歪，只觉着后脊梁骨酸不溜的一阵儿，老虎可没尝过这个滋味啊。老虎可更不干啦。闷儿闷儿的直叫。就听得那个声音真难听啊，好不糁人。武松把拳头攥得紧紧得，"啊—嘿！""闷""啊—嘿！""闷""啊—嘿！""闷"打完了三下又摁住，抬起脚，奔奔奔儿，直踢老虎的面门上。拳打脚踢这一阵，这只虎鼻子眼里淌血浆。武松打死一只虎，留下美名天下扬。唱到这里是一段，我也觉得累的慌。

（山东快书《武松打虎》选段）

在阳谷县景阳冈打死猛虎的武松威名大震，被阳谷县令任命为都头。不想回到家中却没有再次见到哥哥武大郎，其美貌妻子潘金莲试图勾引武松，被拒绝，后被当地富户西门庆勾引，奸情败露后，两人毒死了武大郎。得知武大郎被潘金莲伙同奸夫西门庆毒死，武松大怒，上堂鸣冤，被县令驳回。武松设下灵堂，亲自审问潘金莲，灵前将潘氏杀死，又手提人头赶往狮子楼，斗杀西门庆。

武松替兄报仇后被判刺配孟州，途经十字坡，闻听樵夫言讲当地有黑店，一心想除之而后快。当夜武松来到了孙二娘与张青所开店中，孙二娘端上了食物，粗中有细、机敏非常的武松一眼识破！

这武松照着包子里边看，什么馅儿？吔！活鲜鲜一个人指甲！呀！人指甲？啊，店家嫂，包子里面什么馅儿？在再对跟兄弟跟我说说啊，这包子里面牛羊肉，葱花油盐是掺和。武松道说你看看，这怎么闹个人指甲。人指甲哪来的？孙二娘照着包子里边看，人……哟我的娘啊，不是个指甲是什么？本来这个大个儿不好惹，怎么一个孬的就叫他摊着。哟！你看他咬着牙瞪着眼，还想砸我的包子锅喽，哄了吧，瞒了吧，这个事儿不瞒待咋着。呀！客人哪。昨一天这里逢大会，昨天卖的包子多，牛羊肉都卖了啦，小奴家我左买右买俺没买着，奴家我万般无计奈，俺配上三只鸭子两只鹅，明明的这是个鸭子嘴，你咋说是个人指甲，开店的人不担待事儿，你这个嘴别胡说，这一个不好别吃啦，外边我把好的摸，啊，咱换一个吧。嗯，武松闻听把头点，会说的女人不大多了，鸭子嘴人指甲我不认得么？再说哪有鸭子馅儿的包子呢？这不新鲜么这不是。好，这武松就把破的忙放下，伸手就把好的摸，把这个包子掰两半，喔！死人的

头发一大窝！人头发！啊店家嫂，那一个就让是个鸭子嘴呗。这怎么还有头发一大窝。人头发是哪来的，孙二娘照着包子里看，哟我娘啊，不是头发是什么？本来这个大个儿不好惹啊！怎么个个孬的都叫他摊着，那个我说是个鸭子嘴，它这个叫我说什么。哟，客人呐！昨天赶会俺起晚了，梳梳头裹裹脚，梳下了头发一小绺，左找右找没找着。怎么闹到馅子里面去呢？哎呦那么巧啊，都叫客人你摊着。武松道说，算了吧，别在这里你会说，你就说都是人肉包儿，还说羊肉干什么，别看兄弟年纪小，大嫂啊，告诉你，这样的事情经得多，牛肉下过锅丝子粗，羊肉下锅膻味多，猪肉下锅膘子厚，猪肉很肥，狗肉下锅净起沫，这四样肉都能煮，你听准，独独人肉下不了锅，你煮人肉，一煮起好像皮拳样，你捞出来看大、小、肉味赛松壳儿，这一个经验还不算，还有点真事儿对你说，你煮人肉盛碗汤倒到水里去，你看一看，俱都是半个油花立愣着，别的油花是圆的，人肉的油花半拉跟月牙相似立着，我要说这话你不信，来来来咱看看眼里合不合，这武松倒上茶一碗，包子馅子往里搓，恐怕馅子它不化咱们用筷子，硌嘞硌嘞两硌嘞，趁热端起绿豆碗，大嫂你瞧一瞧，这可是半个油花立愣着，里面的肉丸赛松壳儿吧？

（山东快书《十字坡》选段）

识破人肉包子，又躲过了蒙汗药酒。假装昏迷的武松，待孙二娘将自己背入后房，方才与她搏斗，孙二娘非武松对手，赶紧去搬救兵张青……

一边跑着嘴里喊，还一个劲儿的直哆嗦，唉……掌柜的，起来吧。别再床上来睡着，这个肥羊真厉害，跟俺奶奶动拳脚，你再迟一会不出去，二奶奶准死不能活，这店小儿哆里哆嗦说了一遍，惊动了张青净街锣，这张青紧紧他的皮挺带，嗤嗤嗤有块绸子把头裹，折铁钢刀拿在手，店小儿，掌柜的，领着我去把羊来剥，快走吧，正行走，来到了，灯光下，打量好汉武二哥，哎，闪开，我来了，掌柜的我把羊来剥，呔！你是哪里来的个大个子，敢在我店里发了恶，通名报姓！武松这边一瞟眼，打量张青“净街锣”，看张青，身子高大够满丈，膀子宽也够二尺多，一张绿脸冬瓜样，酒糟鼻子赛秤砣，扫帚眉大环眼，串腮胡子挓挲着，照着身上留神看，没穿

褂子露着胳膊,青筋叠爆好一似小鬼褪,护心毛也有半拃多,手里提着刀一口,一个劲儿地直吆喝,武松说,你的名字张大汉吗?啊,你的外号"净街锣",是啊,你是什么人,通名报姓,武松说,姓武名松就是我,你的名字张大汉?你的外号"净街锣"?你二爷我的外号锣锤子"我今天揍你"净街锣"呵!这武松从头至尾往下降讲,那张青,当啷啷把单刀扔到地平坡,走到近前下了跪,哎呀,原来是二哥武松到这合,担待担待多担待,担待小弟猛又拙,我不知二哥你来到,要知道我早已迎出十字坡,啊?武松闻听往后退,用手点指把话说,朋友,你怎么跪下叫二哥,快点说,你要不说闷死我,二哥,你跟宋江哥哥是仁兄弟吧?是啊,宋三哥跟我把头磕,你是哪一位?没听说有个"菜园子"么,没听三哥他说过?哦!"菜园子"的叫张青,莫非就是兄弟么,是啊江湖路叫我"菜园子",此地人称我"净街锣"哦,她她她她是"母夜叉"孙二娘吗?是啊,唉……你们干这个买卖可发财啊,起来起来,二哥,杀了赃官和恶霸,不是好人将他剥,哎,别说,家里的快过来见一见直隶广府武二哥,哦……孙二娘一听武松到,不由心里一哆嗦,哟!怪不得剥不了,哦,是他呀,孙二娘近前飘飘拜,笑嘻嘻地把话说,啊我谢谢二哥一顿打吧,武松说,好说弟妹将我剥,差一点没有下了锅,好悬啊这事儿,他们说罢哈哈笑,张青说,咱们有话屋里说。

(山东快书《十字坡》选段)

真所谓不打不相识,武松就这样结识了孙二娘与张青。后来在孟州,武松受到施恩的照顾,为报恩,武松醉打蒋门神,帮助施恩夺回了"快活林"酒店。不过武松也因此遭到蒋门神勾结官府以及张团练的暗算,被迫大开杀戒,血溅鸳鸯楼,并书"杀人者打虎武松也"。在逃亡过程中,得张青、孙二娘夫妇的帮助,假扮成带发修行的"行者"之后,夜走蜈蚣岭,在坟庵杀死恶道飞天蜈蚣王道人。武松投奔二龙山后成为该支"义军"的三位主要头领之一,打青州时归依梁山。在征讨方腊战斗中,武松被包道乙暗算失去左臂。班师时武松拒绝回汴京,在六和寺出家,80岁圆寂。

在山东快书的声音里我们重温了武松的故事,刚才那一个个片段包括了《东岳庙》《武松打虎》《十字坡》等等片段,有些与《水浒传》小说话本重叠,有的则是山

东快书的独创。另外，还有《石家庄》《闹公堂》《快活林醉打蒋门神》《鸳鸯楼》《张家店》《蜈蚣岭》《白虎庄》这些书目来不及和大家一一分享。这些书目定格了武松传奇人生的一个又一个精彩瞬间，把它们连在一起，就是山东快书的《武松传》。所有说山东快书的人都会《武松传》，他们靠这部书开蒙，也靠这部书成名成家。刚才我们听的那么多段子都出自一个人，他叫高元钧。

如今知道高元钧的人恐怕不多了。但在上世纪五六十年代，尤其是在曲艺界，高元钧的名声绝不亚于赫赫有名的相声大师侯宝林。周恩来总理曾经称誉高元钧是"民族艺术的一面旗帜"。他是新派山东快书的鼻祖，几乎所有的山东快书演员都是他的弟子。高派可以用"流传广、影响大、门生多、成就高"来概括。

周总理当年赞誉他是一面旗帜，并非空穴来风，因为山东快书在高派创立之前"荤口"多，段子杂，说讲的内容良莠不齐，高元钧最大的贡献就是将这些荤口全部改编为净口，但由荤变净却是一个极不容易的过程，它不仅要求改编者有深厚的艺术造诣和功底，而且要求作品重新寻找新的包袱来吸引观众，使其喜欢，接纳。高元均选择了一条艰难而又光明的道路。他找到了出路，那就是设计有意思的包袱。相信刚才一段武松打虎中，高老对老虎内心活动生动滑稽的表述让您印象深刻。他针对每一个不同的段子，编入不同风格的包袱，使得风格趋于滑稽，也因此，他在上海演出时，还博得了"滑稽快书"的美名。

然而不论是高派山东快书的形成与发展，还是山东快书在全国的流行，乃至于为什么山东快书都说武松故事，与一位叫戚永立的老先生分不开，他也就是高元钧的老师。

戚永立自幼聪明对鼓词过耳不忘。12岁时，父亲将他送到薛城鼓书艺人蔺亭富家中学唱大鼓，戚永立自幼爱好武术，对武术的一些基本套路比较熟练，广交天下武术朋友，在一次闲聊中，他的一个师弟说："你有武术基础，不如改说《水浒传》"戚永立听此话很有道理，就找到当地文人，请他们将《水浒传》中"狮子楼""武松杀嫂""石家寨""孟州过堂""十字坡"等精彩章节改成唱词，配合铁板来演唱。从此，戚永立改说"武老二"了。

1938年，日寇侵入鲁南，薛城地区成为沦陷区，戚永立在家乡无法演唱，就带领全家到了郑州、武汉演出，随后又辗转到上海演出。在上海大世界剧场挂牌几个月，座无虚席，轰动了上海滩。从此，"说武老二"这种演唱形式在上海滩开始走

红。后来上海被日军完全占据，戚永立又经武汉、郑州边走边唱一路返回山东老家，这样一去一回长达五年之久。从此，“说武老二”这一行当传遍了大江南北，戚永立被听众誉为“震三江”“独行千里一只虎”，同行的艺人们夸他是“走到哪里都有个山崩地裂”。

由于长年旅途劳累、积劳成疾，戚永立回家后，身染重病，不能演唱，生命垂危之时，他差人把弟子叫到床前，留下遗言。据他的儿子回忆，当时他说“我死之后，我的东西，大鼓李学义留着，小鼓给王元臣，‘说武老二’这个行当，只有高元钧能接，别人不得随意招徒传艺，你们几个各干各行，但要互相照顾。”1944 年，戚永立病逝在家中，死后葬在村东的戚氏祖茔中。而“说武老二”这个行当就这样被高元钧继承下来。据说弥留之间，戚老海特意嘱咐了高元钧说，“你将来招徒所用的铁板，一定得按这个尺寸做，丝毫不能差。”为什么铁板的尺寸丝毫不能差？为什么除了高元钧，说武老二这行别人不许授徒传艺？如今都已经成了无法解开的谜……

不论武松、还是山东快书、乃至戚永立、高元钧和喜爱山东快书的人们，连接他们的共同之处，便是草根性的存在。草根的艺术充满温度，草根的土壤是最初的发源，也是最终的归宿。试想在齐鲁大地上，用草根的语言给千千万万的百姓讲述草莽的故事，那是一幅多么豪气的画面啊。



（本篇广播节目链接）

关学曾和他嚼着的普通话　北京琴书

南方“弹词”和北方“鼓曲”是近两百年来，中国曲艺说唱艺术在地域分布上的基本区别，南方的弹词名目繁多，比如苏州弹词、四明南词、扬州弦词等等。北方鼓曲则大多使用同一个后缀名：大鼓。比如像京韵大鼓、梅花大鼓、东北大鼓、乐亭大鼓等，一般只是前两个字不同来表示风格和地域的差别。那么在北方鼓曲中，有没有不叫大鼓的大鼓呢？当然有，而且这些在北方鼓曲中名字特殊的曲种背后，往往都有一位独树一帜的表演艺术家和一些丰富有趣的故事。北京琴书，就是其中的一例。



小贴士

北京琴书，形成于二十世纪四十年代，是流传于中国北方地区的汉族曲艺品种之一，源于河北廊坊及北京郊区的“单琴大鼓”。以三弦、四胡、扬琴等乐器伴奏，唱腔借鉴京韵大鼓“说”与“唱”连贯自如的风格技巧，旋律简洁明快、创造性地运用了多板式不同节奏的唱法，形成了生动活泼的艺术特点。这一曲艺形式由“单琴大鼓”更名“北京琴书”得益于它的创始人关学曾，他与时俱进的创作思维、生动细腻的语言模式对北京琴书的改革与总体风格确立起到了决定性的作用。

侯宝林的相声《**北京话**》中对北京方言干脆、精简的风格做过一番生动的演绎，“北京话”就是我们今天要说的北京琴书的基本语言。北京琴书善唱，把这样一种语调丰满、语词干脆的北京话唱出来，自然别有一番韵味。

北京的历史很长，但是真正北京话的历史却并不长，只有四百年左右。要是我们说今天的北京话除了汉语的基础，其实有一大半是满族语言，你会觉得不可思议吗？事实上，满语确实是今天的北京话中极其重要的组成部分，曾有人玩笑地说：北京话里尽是不地道的话，要不就是没有说精准的满语，还有就是没有说明白的汉语。

虽是一句玩笑话，却蕴藏着对一段历史的解读。这段历史对近代北京话的形成，和北京人文气息的塑造，起到了至关重要的作用。

经过元末的大动乱，当时叫“大都”的北京城已经残破不堪，人口锐减，土地荒芜。为了发展生产，繁荣经济，明朝初年，朱元璋采取了大量移民的政策来充实北京，移民范围从山西、山东直到江浙一带，每次动辄万户。永乐十九年，明王朝迁都北京后，更有大批高级官吏和他们的家属从南京移居到北京，加上从攻占元大都后就一直留守在北京的大量军队以及从全国各地陆续征召来京的各行各业的工匠，数量相当可观。北京的人口结构在这时产生了很大的变化，和北京话接触最频繁的已经不再是契丹、女真等少数民族的语言，而是来自中原和长江以南的各地汉语方言。方言之间虽然有分歧，但同是汉语，差别终究不大，再加上当时方言来源不一，不可能只向某一地区的方言靠拢，这可能就是中古以后发展迅速的北京话到明代趋于稳定的主要原因。

清军入关夺取政权后，前期和中期，大臣上朝均用满洲话，汉臣必须学习满语。清朝中期，随着对汉臣的倚重，清宫上朝一律改用北京话，满语仍是国语，但不再充当官话。清朝官场上的官方语言，实际上是满汉双语制。满族人进入北京后学说汉语北京官话，势必又把自己的满语音韵和发音习惯、特色文化词汇带入自己的满式汉语。

缺乏统一的语言标准，其实给沟通带来了巨大的麻烦。一直到晚清，名臣曾国藩是湖南人，可湖南方言却是全国最难懂的方言之一，朝中其他大臣和他交流都倍感辛苦；再比如康有为被召见时，光绪皇帝怎么也听不懂他说的广东话。为避免难堪，清末两宫太后召见地方官员时，不得不破坏历来的召见时要求只有君

臣二人，室内不得有任何闲杂人等的规矩，允许从领侍卫内大臣中挑选一人随同召见，充当"翻译"，直到 1902 年，张之洞、张百熙上疏提倡全国使用统一语言，清政府资政院开会，正式提出把"官话"正名为"国语"。所以直到清末，融合着满汉语言成分的京腔旗人话，成为了现代标准北京语音的雏形。今天意义上的北京话才开始成型。

任何一种语言都有气质，正因为有了汉语和满语的共同参与，北京话中既有汉语的恰切精练、充满着逻辑感；又有满语的生动形象、融合着人情味，这些语言风格被提炼出来，在北京琴书这个曲种中得到充分的展现。

其实以北京方言为基调的说唱艺术并不在少数，相声、单弦、京韵大鼓都在一定程度上体现着北京话的韵味，那我们为什么要单说北京琴书呢？那是因为它的研究者和开创者以一种敏锐的触觉捕捉到了北京话中那种更贴近民俗、更深入灵魂的语感，并以一种独到的眼光挖掘出了北京市井之中那些更呈现精神的场景和故事，并用那种语感表达了出来。这位开创者和研究者叫关学曾，挺巧合，他也是一位满族人。

关学曾并不是单打独斗，在他把单琴大鼓改称北京琴书的过程中，一直与他的琴师吴长宝合作演唱。琴师不拉胡琴，而是打扬琴，所以单琴大鼓说的是扬琴之琴，倒是从关学曾开始，他又增加了一把四胡，使伴奏音色更柔和饱满。他和琴师琢磨着对单琴大鼓的板式、唱腔、乐器一一进行了改良。

日子久了，他见到全国各地琴书多得数不胜数，各有地方特色。北方的大鼓又是琳琅满目，源自大鼓又想在大鼓中脱颖而出，自己唱的是京腔京韵，纯粹的"北京特产"，何不干脆就叫"北京琴书"呢？于是，在北京前门箭楼的一次演出中，关学曾正式打出了"北京琴书"的名目。四十多年后，他说道："我觉得路是走对了。没有当初的改名，就没有今天的发展。"

关学曾当然不只是依靠改名，使得北京琴书有了今天的发展，他捕捉人情的独到眼光，和他通过语调把这种人情传递出来的功力十分深厚，《**周总理永远在我们心中**》是他在周总理逝世的时候创作的，他寻找了一个极其细微的视角，却传递出了深厚绵长的情意。

就是这么一个善于在讲故事中透出情理的关学曾，与另一位有着这样艺术情

怀的文学大师是朋友，这位大师叫老舍。如果此刻你回忆起《四世同堂》《骆驼祥子》和《茶馆》中那一个个平凡而又鲜活的人物，是否突然发现老舍文笔之下和关学曾在北京琴书中呈现出来的是如此相似的一种普世情怀。

老舍与关学曾的志趣相投，使他们在一个新的曲艺剧种中有了更多的交集。有一次，老舍在看了演出后给曲艺团提意见说："别把什么曲种都掺和到一块堆儿，搞杂八凑儿的戏。就用曲艺唱，剧种就叫曲艺剧。"后来，"曲艺剧"定名"北京曲剧"，关学曾参演了最早的几出戏，包括《柳树井》《光明大道》《罗汉钱》等等。

老舍和关学曾都是不拘泥的人，关学曾更是以他锐意进取的精神，博得了后辈的敬佩与爱戴。相声演员李金斗曾说："关老是曲艺界最与时俱进的人。"的确，在改革开放以后，关学曾敏锐地捕捉到了时代脉搏的加快，因此特别加强对小段的研究，他果断地提出了"五分钟艺术"的概念。在五分钟里唱出一个完整的故事，还要在故事里透出情致和道理，九十年代初，近七十高龄的关老创作说唱过一段《**礼尚往来**》，便是最好的例子。

北京琴书善于讲故事，这可能得益于关学曾这样一位会讲故事的人，他不唱理更不唱情，却在一个个小故事里把情和理展现得淋漓尽致。现在我们历数北京的艺术特产时，除了京剧和京韵大鼓等等以外，可不能忘了这个北京琴书。它代表着北京的市井文化，也以市井文化的面貌呈现了北京普通人的生活姿态，把明白清楚的大道理化在胡同口聊天说地的一个个话题中，透着一种圆熟的气息。


（本篇广播节目链接）

满人宝小岔与岔曲诞生　单弦牌子曲

曲牌是中国传统戏曲曲艺中十分重要的艺术单元，它包含了许许多多重要的艺术信息，对于曲牌的不同运用方式，也催生了传统戏曲中的各种类型的文艺形式。在中国曲艺种类中，有一个门类叫"牌子曲类"，说的就是由一连串的曲牌连缀起来讲唱故事的形式。这个门类形成于清代早期，这也正是中国的曲牌艺术体系极盛转衰的关口。正因如此，牌子曲类的曲艺有着浓郁的历史痕迹，它是古旧的，又是新鲜的；是顺理成章的，又是执拗强迫的。这种气质，贯穿在"牌子曲类"的曲艺中，下面，我们就走进这个门类，从它的起源开始讲述，来共同认识这个中国传统艺术转型期的特殊产物。我们从单弦牌子曲开始。

小贴士

单弦牌子曲，曲艺曲种。流行于北京、天津及华北、东北等部分地区的曲艺曲种。清乾隆、嘉庆年间，北京的满族子弟中流行以自持并演奏"八角鼓"的一种自娱娱人的演唱形式。岔曲便是单弦牌子曲从八角鼓中脱颖而出的起始。至光绪年间，曲艺艺人随缘乐以八角鼓的曲调，自编曲词，自弹三弦自唱，才发展为独立曲种——单弦牌子曲。这一曲种的曲目多为短篇，最主要的结构形式是串连各种曲牌来演唱一段故事，也有以风雅文辞和文字游戏为主要内容的抒情或叙景作品。单弦牌子曲体裁成型后，鼎盛时期常用曲牌达百余支，最享盛名的有荣、常、谢、谭四大流派。

上世纪红极一时的电视连续剧《宰相刘罗锅》中有这样一个片段，这个片段的情节是年迈老去的乾隆皇帝大摆千叟宴，请朝中老臣聚餐叙旧，席间和珅向乾隆皇帝挑拨离间，说老臣们赋闲在家演唱靡靡之音，那些武官出身的老臣不服气，当下唱了起来：

那一年，十万兵马出玉门，御驾亲征，全军将士意气豪。狼烟滚滚弥天地，大雪纷飞弓满刀。羌笛不作杨柳怨，战鼓犹催人马嚎，月下兵戈如流水，夕阳残红染战袍，凭谁说，将军对镜愁白发，几多回，梦里犹闻边陲箫。

这段回忆往昔峥嵘岁月的慷慨之歌，叫作“岔曲”。岔曲，是单弦牌子曲最重要源头之一。岔曲最初的音调和内容，差不多就是电视剧里的这个桥段所呈现的样子，关于这个曲调和它所唱内容的来历，也确有一段和电视剧中差不多的真实往事。

康熙三十年，也就是1692年，清王朝为了加强八旗军队的战斗力，特别组建了一支操演鸟枪及子母炮这类热兵器的部队。这在当时算是一支战备先进的特种部队，名字叫火器营。最初火器营的营地设在城内，满蒙八旗兵中练习枪炮火器的兵士每逢操演就从各自的营地集中到火器营去操练，演练完毕再回到各自的营中，如此往来奔波。后来，因为营地中一次枪炮走火的意外惊动了朝野，城内火器营安全隐患的问题暴露出来，火器营被整个儿搬迁到了城外，从此有了“外火器营”的名字。那些操演火器的八旗满蒙兵丁也被抽调到一处，从此专门集中操演火器。渐渐的，火器营成了当时战力最强的部队之一，深得朝廷信任，历次出征、战功赫赫。

乾隆三十六年，当时还叫金川的四川阿坝州少数民族起义，乾隆皇帝命内阁大学士阿桂将军率外火器营出征西南边陲，平定内乱。金川少数民族准备充分，据险抵抗，这场大仗形势胶着，一晃眼就僵持了五年。营中，一个叫宝小岔的士兵思念远在京城的亲人，拿出八角鼓一通弹唱。

说到这个八角鼓，是满族人最喜爱的一件小乐器。早在清廷入关之前，满人在关外游牧而居时，每当人们围猎和劳动之余，常常击打八角鼓自娱自乐，庆贺丰收。八角鼓小巧玲珑，是在木制的框架基础上，单面蒙着蟒蛇皮制成。鼓身周围镶嵌铜钹，缀着丝穗子。叫八角鼓，是因为这个鼓有八个角八条边，相传最早的时

候，满族八旗的八位首领各献出一块最好的木料合并镶嵌而成，象征着满族八旗的团结。

满族人喜欢八角鼓，它携带起来很方便，演奏时用手指弹击鼓面发出清脆的声音，摇震鼓身或用手搓鼓面又会发出悦耳的钹声。一面小小的八角鼓，操演起来又有乐音，又能有节奏，一举两得，伴着演唱，声音劲道干脆又不喧宾夺主，相得益彰最为合适。

宝小岔和大多满族人一样喜欢八角鼓，他也和他的祖先一样，有拿起八角鼓就能把眼前景象、脑海中所想唱出来的本事。在营中，唱八角鼓的宝小岔是挺受欢迎的。他是直属阿桂的部下，历来喜爱收集曲调、创作新词，阿桂将军也一直很喜欢他唱的曲子。

可这回，外火器营的将士们远离皇城，连年不得还乡，许多人水土不服，又正遇上战事最吃紧的时刻，他这相思曲调唱将起来，还真是容易叫人心烦意乱。偏偏不巧，那天，阿桂将军经过他的帐前，本来就压力巨大，苦于如何突破僵局的阿桂听了这等音调，一时间恼怒起来，说他宝小岔这种时候唱靡靡之音，动摇军心，毁坏士气，命人将他押解起来。

说也巧，没过多久战事迎来转机，终于大获全胜。外火器营要返回京城了。回营途中，宝小岔倒成了戴罪之身，他知道，这个罪名非同小可，一路上十分顾虑，想着如何替自己脱罪。

部队回到京城，自然是论功行赏一派祥和，不知怎的，这件事传到了乾隆皇帝的耳朵里，皇上问起阿桂来。此时的阿桂心中倒十分尴尬，想来这唱八角鼓，在满族子弟中真不是什么稀罕事，唱天、唱地、唱人情、唱景物，京城中听到的小调、子弟们家传的小曲，兴之所至都会拿起八角鼓来唱。当时自己因为战事而烦心，迁怒于这个宝小岔确是小题大做了，如今皇上问起，又不能不答，只好一五一十地把前因后果说了。不想乾隆皇帝起了兴致，说想听听这小兵到底唱的什么。

宝小岔来到御驾前，战战兢兢，哪敢唱原先那些悲切之音啊！一开口，唱的是自己一路上琢磨回来编的新词，头一句就是：“鞭敲金镫响，齐唱凯歌还。”后头也全是歌功颂德、感戴皇恩的话。唱完后他说，他唱的是“得胜歌词”。

乾隆皇帝心中明白宝小岔改了词儿，可见他如此机灵聪慧又识时务，龙颜大悦，不但没有追究责罚，还赏了一张“龙票”，许他在京城中任何营地茶馆，只要亮

出龙票，便可随意演唱八角鼓。

在那时，"龙票"可是了不得的东西。所谓"龙票"，最初是清太祖发出的一种还款票证，票据上盖有皇帝玉玺，表明最高的信用级别。当时亟待建设新朝又资金短缺的清廷向关内的豪门大户借款，同时给债权人开出"龙票"。龙票代表了到期一定可以兑现的承诺，这好比是国家给个人打的欠条。凡手执龙票的关内大户，后来都被追认为是为大清立过大功的功臣。到了乾隆年间，龙票虽然和借贷的关系越来越弱，可仍然是身份和皇权的象征，宝小岔的这张龙票，几乎就等于是皇帝给出的通行证，背后是大力认可和发扬八角鼓的意思。

后人为了纪念这位叫宝小岔的士兵，把他在御前唱"得胜歌词"的那六句腔叫作"岔曲"，意思就是宝小岔唱的曲子。

到后来，岔曲出了一个名篇《**风雨归舟**》，这个作品的文辞清丽雅致又不失生动妥帖，曲调高亢低回，一派恣意气质。如此高雅的作品显然已经不是一般八旗兵士的创作了。的确，在当时，宝小岔的事件一出，实际上是从军中掀起了宣传皇帝武功的群众文化热潮。出征的将士凯旋，奉谕领取内务府颁发的"龙票"，在旗营内外编演"得胜歌词"，八角鼓像一阵风一样，从京郊刮到内城，从旗营影响到皇都的上层社会，一时间，成了京城生活的重要内容。更多高阶八旗子弟和上层社会的直接参与，使得岔曲的品质上了台阶，面貌一新。

并非艺人出身的八旗子弟手持龙票在京城中玩儿曲子，相互之间称"票友"，攒局演唱叫"玩儿票"，演唱的地方叫作"票房"。这便是如今戏曲曲艺领域中"票友"、"票房"、"票戏"等术语最初的来历。

如今"票"字还是专指业余，可八旗子弟中，有不少票友后来下了海，也就是专门靠演唱岔曲为生，成了专业演员。这六句岔曲怎么够这些子弟发挥的呢？于是他们把岔曲从中间截开，当作岔头和岔尾，中间添了若干曲牌，创作了许多抒情或叙景的内容，加上单弦伴奏，大大延展了岔曲的乐感与内容。

这种被扩充的岔曲有了一个新名字，叫单弦岔曲或是单弦杂牌子。这个"杂牌子"的名称可是大有讲究。咱们别忘了，虽然宝小岔这个人物，使得八角鼓演唱的"得胜歌词"有了"岔曲"的名字，留下了一个固定的音调，并且让八角鼓取得了历史性的转机，但宝小岔并不是八角鼓的发明者，宝小岔的"岔曲"也绝不是八角鼓可以表演的唯一形式或唯一内容。满族子弟中是历来就有唱八角鼓的习俗的。可话说回来，要是没有宝小岔事件，八角鼓可能还是流于军中或民间，零散演唱，

兴不起全民创作和发扬这样的大风浪来。

于是宝小岔的岔曲和八角鼓艺术之间形成了一种奇妙的关系。他的岔曲不是八角鼓艺术的唯一，而又是整个八角鼓艺术中的特殊事件。于是不论是票友，还是后来下海的那些八旗子弟，都用宝小岔的岔曲这个小小的基因维系着八角鼓与皇权之间的联系。

有些人还用八角鼓唱自己原先所唱的内容，但在开头会加一段岔曲，以表示对宝小岔的纪念；还有一些人仿效最初的票友把岔曲前三句与后三句拆开，可中间添加的内容却是自己原先就熟悉的各种用八角鼓伴奏下演唱的昆腔京调、民俗小曲。这么一来，岔头岔尾也成了标签和框架，中间的所谓曲牌，内容承袭自之前就有的各类八角鼓艺术，可谓五花八门。保留岔头岔尾的框架和单弦伴奏的样式，中间夹杂各种曲牌音调，单弦杂牌子的说法应运而生，这个说法，把当时八角鼓与岔曲混杂的情形描述得恰当而又精准。

那么单弦杂牌子是如何变成了一个更具体更微观的曲种——单弦牌子曲的呢？这又和另一个人有关，他叫司瑞轩。

在票房里，原先演唱单弦杂牌子时，表演者都是自持八角鼓，由弦师坐镇一旁伴奏的。因为来历十分多元，单弦杂牌子到后来经常有几个人分角色拆唱故事，弦师伴奏的情形。

道光年间出了这么一位票友，他叫“司瑞轩”。同治、光绪时他在北京演唱八角鼓，痴迷非常，相传他是辞掉了在钦天监的差使，一心唱曲，成了八角鼓票房的“把儿头”，也就是有堂主身份的票房组织者。他的票房堂号叫“随缘乐”，他说学逗唱、吹打弹拉可谓样样精通，对于唱八角鼓又极其认真。遇到有的票友借故不肯如约演出，损害票房信誉，他毫不迁就，自己顶替上演，向来是对得起观众，却得罪了朋友的。为此，他几乎到了树敌的程度，同期票房中朋友越来越少。

光绪五年旧历六月初一，西直门外高梁桥附近一野茶馆约他票演三天，这些年来他得罪的票友实在太多，届期全体票友仿佛是事先约定过一般，都借故不来演出。他向观众道歉说：“今天我随缘乐唱不了啦，所有的茶钱我一个人候，明年六月初一还在这里，随缘乐一定有新玩意儿报答诸位。”由此他愤而隐居北京西山，根据《警世通言》《水浒》等书编撰曲词多种，并将由多种乐器伴奏、三人分饰角色演唱的八角鼓，改为一人用三弦自弹坐唱的形式。

第二年六月初一，他如约而至，在野茶馆门前贴出报子，上面写着："随缘乐一人单弦八角鼓"，他一个人一天弹唱三个多小时，连演三天，观众踊跃，盛况空前。单弦牌子曲由此产生。

许多年后，单弦牌子曲成为了牌子曲类曲艺最为核心的代表，也成了北方八角鼓艺术体系中最出挑的一个品种，题材丰富多彩，曲牌琳琅满目。近百年来，爱好者趋之若鹜，门下名家辈出，流派纷呈。单弦牌子曲可能也是最幸运的一个，从宝小岔的岔曲、到满蒙八角鼓文化的精髓，以及八旗子弟的审美情趣，所有这些内容的精华，都灌注到了这个曲艺曲种中，使我们足以管中窥豹。也就是这个单弦牌子曲，影响了后来我国北方一带诸多同类曲种，对它们的发展具有深远意义。


（本篇广播节目链接）

拉魂腔系列

苏家楼里的柳叶琴　柳琴戏

在我国有这样一个地区，它东临大海、西接中原、北扼齐鲁、南抵江淮，是江苏、山东、安徽、河南四省的接壤地带，我们称它为淮海地区。作为东西南北四方文化的交接之地，这里的戏曲声腔既有共性又各不相同，最典型的代表就是"拉魂腔"。1953年，拉魂腔经历了一次"分家"行动，山东地区正式命名它为"柳琴戏"，江苏地区称之为"淮海戏"，安徽地区则叫它"泗州戏"。从此，拉魂腔天下三分，在淮海地区各行其道，展现出不同的风采。从今天起，我们将分别讲述这三个剧种，希望为大家呈现一个立体的拉魂腔。先让我们从山东地区的柳琴戏开始说起。



小贴士

柳琴戏，流行于山东地区的戏曲剧种之一，由鲁南的民间小演唱和"拉魂腔"相结合而成。在1953年定名为柳琴戏之前也曾长时期直呼为"拉魂腔"。柳琴戏形成于清代中叶以后，它的音乐唱腔非常别致，地方特色尤为鲜明。演唱者可以随心所欲地发挥、创造，自由地变化。由此衍生出来的"怡心调"是它最具魅力的特点之一。作为拉魂腔在山东的一支，柳琴戏至今演出红火，深受欢迎。

抗日战争时期，在山东济宁微山湖一带，有一支武装队伍，它传奇般的英勇事迹闻名全国，那就是由八路军苏鲁支队组建成立的“鲁南铁道队”。1956年，上海电影制片厂拍摄了由这支传奇队伍的事迹所改编的黑白电影《铁道游击队》。这部电影在上映之后的很长一段时间里都受到了观众的热烈欢迎。这不仅是因为高昂的革命热情和爱国精神感染着一代又一代观众，还因为影片中有一首非常抒情优美的歌曲广为传唱，这首歌曲的名字叫《**弹起我心爱的土琵琶**》，是电影中战士们在微山湖畔歇息时演唱的，歌声中充满豪情与浪漫，始终洋溢着一种革命乐观主义精神。这首插曲在电影上映之后，甚至经常被单独拿出来作为一首艺术歌曲在许多文艺晚会上演唱。而歌里唱的这个“土琵琶”，正是柳琴戏的主要伴奏乐器——柳琴。

柳琴由柳木制作，形状又像一片柳叶，所以大名叫柳琴。但老百姓喜欢叫它“土琵琶”，那是因为我们现在熟悉的琵琶其实来自西域，而不是中原地区产生的。西域琵琶造型特别精美，如今我们还能看到的那几把自唐代留下的琵琶，琴身都用玳瑁、珠宝镶嵌，还配有彩绘花纹，华丽非凡；而柳琴的形状虽然和琵琶几乎完全一样，但尺寸却比琵琶小了近三分之一，琴身简单朴素，老百姓觉得它的样子和琵琶相比显得十分土气，而这又是一件真真正正的本土制造，所以给它起了个亲切的小名叫“土琵琶”。

土琵琶最早只有两根弦，演奏时手指上套上竹子做的指套，再加上琴身很小，所以声音特别尖锐清亮。

据说，土琵琶是一些半农半艺的农民琢磨出来的，最初也并不是想着要做出一件好玩的乐器来，而只是需要一件能够发出声音的响器。为什么这么说呢？

原来，农闲的时候，这些贫苦的农民常常会一家一户或一二人结伴，走街串巷“唱门子”乞讨。原本沿着街上边说边唱，既没有乐器伴奏也没有服装道具，只有那一块板或梆子打着节拍。很多时候才刚敲开人家的门就被避之不及的驱赶在外，怎么办呢？要让门里边儿的人知道是自己又不至于马上关门被赶，那就得在关门之前，拨动对方的心弦！就这样，用柳木挖成柳叶形，蹦上两根弦，粘上7根高粱秆儿当琴码，“土琵琶”就这样诞生了。

既然有了可以弹出声响的东西，那就在唱的时候也弹两声吧，一听！正好！从此，你看到走街串巷的星散人流，除了敲板，还会带上轻巧便携的柳琴抱在怀中弹奏，这正是柳琴戏最初的样子，也是柳琴戏后来得以叫作这个名字的渊源所在。

就像那首《**喝面叶**》中唱的，伴着柳琴所唱的声腔是什么呢？鲁南地区有首顺

口溜道出了答案，这个顺口溜叫作“四大香”，是这么说的：“绿豆米饭羊肉汤，旱烟锅子拉魂腔”，说的是老百姓感到最满足的便是吃到绿豆米饭，喝到羊肉汤，抽一口旱烟，听一曲拉魂腔。这拉魂腔便是齐鲁大地的农民对柳琴戏唱腔最质朴的认识。甚至在柳琴戏的名字出现之前，人们就管现在的柳琴戏叫“拉魂腔”。

那么从最初半农半艺的农民们口耳相传的拉魂腔，到后来传遍四方红极一时的拉魂腔之间究竟经历了什么？它又是如何一点点发展起来的呢？滕州市柳琴剧团的作曲张明奎提供了一份滕阳苏氏族谱，因为这本族谱，我们得以知道了一户苏姓人家与拉魂腔的遥远故事。

大约在清康熙年间，鲁南的滕县有一户姓苏的人家，这家人的“尚”字辈里出了一位才子，在科举殿试中夺得榜眼的功名，被招为当朝驸马，常年生活在京城。谁想，他在老家的后辈却横行乡里，犯下了滔天大罪，被判了个满门抄斩。负责缉办此案的官员与苏家素有交情，为了保住苏家根苗，暗中偷偷释放了两个孩子，并帮助他们的母亲苏孙氏逃走。苏孙氏为了避人耳目，带着老大苏道一和老二苏千一两人四处流浪，学唱乞讨度日。

后来，一位县令和京中驸马因是世交，便资助了苏氏母子，帮他们在滕县东郭的“徐楼”安家落户，还赐给他们几亩良田，苏家又开始逐渐恢复起来。苏氏兄弟俩趁此机会发奋读书，乾隆末年分别考中了文、武秀才。县令还赐给苏家金匾一块，并把徐楼改名为苏楼。

当兄弟俩准备继续求取功名时，却未能考中贡生，回到家中惆怅不已，又愤恨起世道不公来。小名叫苏来的哥哥苏道一是文秀才，他精通音律、酷爱唱曲，为了排忧解闷，竟然又唱起儿时随母亲逃亡中学的拉魂腔来，自相取乐。在这之后，他越来越倾心于拉魂腔，苏家连招长工佃户，都要求“非能唱戏者不取”。他家里的佃农下地干活也得“口念唱词哼起小调”。苏来还出资管饭，把那些不太擅唱的佃户也都个个教会。这么一来名气越来越大，各地的流散艺人都到苏楼入伙，苏家逐渐形成了一个初具雏形的班社。

他们相互交流，增长技艺，使得鲁南地区流行的花鼓、四句腔、肘鼓子等等民间小曲都汇集到这里，在相互撞击、交杂、渗透、软化的基础上产生了“锣鼓铳子”。这相当于将许多杂调都糅合到拉魂腔里来，再起了一个统一的名字。苏楼的这些艺人们，特别是苏来，还总爱编个新腔新调，写个新词，像《老少换》《郭大姐算卦》

《张梅英赶考》等剧本都是他编写的。他还借鉴了山东的地方戏——柳子戏中“山坡羊”和“耍孩儿”的词句格式，写成了现在柳琴戏中“十二句羊子”“八句娃子”的唱腔形式。那段时间，各种唱腔里的精华和特点都汇聚到了苏楼里来。

苏家每年秋天都要种上四五十亩地的荞麦，专留给前来苏楼村搭班唱戏的艺人们食用，苏楼所在的村里汇聚的各路艺人也一年比一年多，当时逢年过节常常是通宵演出，欲罢不能。苏楼村的苏家戏班因唱戏而出名。就这样，苏楼的“拉魂腔”和苏家的班社称盛一方。

也正是因为常年对前来投奔的各路民间艺人来者不拒，施米舍饭，苏家又一次家道中落。苏来死后，苏家戏班解体，在苏楼村唱戏的长工佃户和各路艺人们纷纷投奔他乡，流落四方。

乍一看，这个故事简单得很，无非是一户人家在家道起落之间，传承了拉魂腔，后来又供养了拉魂腔而已。但我们仔细琢磨这个故事，却会发现很多重要的信息。

我们把视线拉回到二十世纪五十年代，在“百花齐放、推陈出新”的方针指导下，在一系列戏曲改革工作的推动下，各地方戏曲都有意正本清源。那时，山东柳琴戏、江苏淮海戏、安徽泗州戏都自称自己是“拉魂腔”正宗。问题的争议之处在于，山东的拉魂腔里好像有江苏海州的音调，安徽的拉魂腔里又有山东小调的因素，类似这样错综复杂的关系不胜枚举，谁也似乎证明不了自己是拉魂腔的唯一正宗。对此，如果我们回想苏家的故事，也许答案就再清楚不过了。

最早的拉魂腔只有上下两句，上句的尾音会翻高八度演唱，这就是它最基本的形态，正是因为苏家聚拢了四方艺人，使得各种声腔都被融进了拉魂腔里，才出现了拉魂腔声腔繁杂的现象，也正是因为苏家家道中落以后，这些各地集中过来的艺人又一次散布出去，他们各自收徒传艺，渐成流派和体系，才把“拉魂腔”传播带到苏、鲁、豫、皖四省的广泛区域。这一聚一散的轨迹，正是后来拉魂腔在淮海地区遍地开花、大同小异的主要原因。

一直到现在，在苏楼的遗址里，苏家后人还保存着一把祖传的柳叶琴。老派的拉魂腔是离不开一把柳琴的，苏家的故事又发生在山东，因此，山东一直自认为是拉魂腔最正宗的发源地。把二百多年前滕县苏楼村的苏来苏秀才看作是“拉魂腔”的祖师爷，把其他地方的拉魂腔看作是山东拉魂腔的发展和演变。

面对被九腔十八调洗礼过的拉魂腔，聪明的山东人又进一步把拉魂腔的含义扩散，在民间，这个拉魂腔早已不是某一个固定的声腔了，而是通指那些好听得能一唱就叫人把魂魄都给拉走的唱腔。

可能也是这份自信和熟稔，使得拉魂腔在山东特别红火，一直到现在，同为拉魂腔的泗州戏、淮海戏在各自当地的发展都不如山东柳琴戏来得顺畅。这里，又有一个家班对于柳琴戏在时代中的转折起到了关键作用，那就是民国时期兴盛的卜家班。

卜家班的班主叫卜端品，他 23 岁那年组建了卜家班。初建时仅有三五个人，以礼帽、长衫为服装，背着柳琴上场，演唱一些小型剧目，活动于城乡集会之间。卜家班的足迹曾到过滕县、峰县、济宁，也去过像徐州、泰安、济南这样更大型的城市。上世纪三十至四十年代，卜家班逐渐发展到二十多人的规模，他们购置了戏衣，并且实现演员与伴奏分离，配备了专职伴奏人员，这相对于拉魂腔常见的“七忙八不忙、九人看戏房”的班社规模而言，已经算得上是大规模的戏班了。

也因为早期的建制就比较丰满，新中国成立后拉魂腔三分天下之时，改名柳琴戏的山东拉魂腔成立了滕州市柳琴剧团，而这个剧团就是在卜家班的班底上兴建起来的。《张郎与丁香》《新风曲》《红色的种子》等作品伴着 20 世纪风起云涌的中国在一轮又一轮的时代脉搏中应运而生，一直到今天，柳琴戏仍然被滕州市作为城市的文化标签予以积极保护和大力发扬。

有了苏家楼，拉魂腔浴火重生，从一个随口一唱并无定腔的民间唱调构建起完整的声腔体系。有了卜家班，拉魂腔香火延续，在新旧社会之间华丽转身，蓬勃发展。更名为柳琴戏之后仍然在山东地区深受欢迎的拉魂腔，此时的名实关系已经不那么重要了，重要的是这个腔好听到能把人的魂魄都勾走，重要的是不可或缺的柳琴还在弹奏，台上台下至今还能够在一起共同完成一次又一次动人心魄的神魂颠倒。



（本篇广播节目链接）

拉魂腔系列

唱到“泗州”只说爱 泗州戏

上一篇中我们说到中国的山东、河南、安徽、江苏四省交界的淮海地区有一种拉魂腔,它不仅是一种声腔,也是当地人对于好听的声腔的统称。作为唱腔的拉魂腔在山东地区发展成了柳琴戏,在苏北地带被称为淮海戏,到了安徽则被称为泗州戏。那么在安徽地区所唱的拉魂腔究竟有什么特色呢?它和山东地区的柳琴戏又有哪些细致的差别?就让我们继续关注拉魂腔,聚焦泗州戏。



小贴士

泗州戏,流行于安徽淮河两岸,距今已有二百多年的历史。它与山东的柳琴戏、江苏的淮海戏同是由“拉魂腔”发展而来,彼此之间存在着一定的血缘关系。直到1920年前后,泗州戏才出现固定的班社演出,并开始进入城市。泗州戏是与徽剧、黄梅戏、庐剧并列的安徽四大优秀剧种之一,她具有深厚的群众基础和丰富的文化底蕴,以优美的唱腔、动听的旋律,唱响淮河两岸,大江南北。

上回我们通过翻阅山东滕县苏氏家族的族谱,得知拉魂腔在苏楼的集散。因此,拉魂腔出于山东一直是学术界和百姓间都较为认同的一种观点,但是也并非没有不同的声音。有的学者根据拉魂腔常用的唱腔,认为它更有可能源于苏北淮

海一带，是当地农民在秧歌和号子中的"猎户腔"和"太平歌"等民间曲调为基础即兴演唱的小戏。还有一说是由山东枣庄山里有个叫千山头的地方，唐朝到明朝之间，这里曾是全国很大的道观群落，到了清代衰落了，道士和尚为了生计，下山化缘帮人除魔消灾，用安魂咒或肘鼓子等腔调演绎出了拉魂腔。

安徽的泗州戏就更倾向于认为，自己所唱的拉魂腔是传自江苏苏北"猎户腔"和"太平歌"的观点。那么拉魂腔是怎么传进安徽的呢？老百姓自有一套说法。

相传早年在苏北的海州，有三位分别姓邱、葛、张的民间艺人。把当地许多动听的民歌、小调和民间乐曲"太平调""猎户腔"等糅合成一种新的民间说唱，又分别传说到皖北、鲁南、苏北，三人分工明确，姓邱的那位去了皖北，姓张的那位去了去鲁南，姓葛的留在了苏北。

单说当年，到了皖北的这位邱姓艺人，人称"邱哥"，单枪匹马到泗州一带演唱。由于他嗓音洪亮，唱腔好听，表演传神，再加上相貌英俊，待人随和，很是招人喜爱。他走村串户，上集赶会，许多男女老少跟着瞧、撵着听，直唱得人们魂不守舍、忘了寝食。

这一天，一个叫周家集的城镇里，有个姓周的大户人家为小姐过生日，请邱哥去"唱堂会"。他在客厅唱，周家老爷起先只准小姐在绣楼上听。哪知，小姐听着听着就下了楼，来到客厅的屏风后面听。

这位小姐平时爱好抚琴吟诗，所以她一边听、一边就能跟着邱哥唱。大概是老爷和客人们都听迷了，小姐来了他们也没发现。一会儿唱完了，小姐叫丫鬟传出话来想重赏他，老爷点头应允，只见那小丫鬟手中拿着个银包，邱哥接过银包就离开了。

回到家中打开银包，却意外发现在银包里，还偷偷夹了一只玲珑剔透的"玉斑鸠"。邱哥想到白天赐银包的是一位小姐，心中顿时一热。

从此，这位周家小姐经常和丫鬟一起偷跑出去听戏，还经常把自己的"私房"资助给邱哥添"行头""买乐器"。这样一来二往，两个渐渐地萌生了爱慕之情。

在旧社会，大家小姐爱上卖艺的戏子，这可是不得了的事啊！周老爷知道此事，狠狠地教训小姐一顿："你好歹是大家闺秀。怎能和一挨门乞讨的'戏花子'接近呢！还把我的玉器偷给他，我看你的魂被唱戏的拉去了！"一气之下，命家人连夜把邱哥赶出了周家集。

邱哥一走，四方谋生，去向不明。周家小姐在绣楼上茶不思，饭不想，整天整夜地倚着楼窗哼着跟邱哥学的“拉魂腔”，呆呆地看着远方。

小姐的心思瞒不过贴身丫鬟。在一个风雨交加的夜里，她买通家院，带着小姐从后门逃出周府。她们历尽艰辛，在泗州城附近找到了邱哥，结为百年之好。

这位周姑娘聪明好学，不久就能和邱哥同台演唱小生小旦戏了。她那婉转甜润的唱腔，窈窕秀美的身段，惟妙惟肖的表演，一下子轰动了整个泗州。那才真的把听戏的魂都拉去了呢！起先人们还叫不出这叫什么调、什么戏，就直呼演唱这个调的人名字。因为小姐姓周，一传十、十传百，“周姑子调”就这么叫开了。后来他们又就地取材，自制一个两根弦的土琵琶，就用那只“玉斑鸠”套在指头上作为弹琵琶的拨片，以后又演变用竹子、牛角料子制成，一直沿袭到现在。

刚才我们讲的那个关于周家小姐和邱哥的故事，是拉魂腔在安徽泗州戏里流传的版本，从细枝末节处，我们还是能发现二条弦的柳琴、周姑子调、走唱卖艺等等相似甚至相同的信息。这也足见泗州戏和拉魂腔的血缘所在。

当然，血缘关系远远不止一个传说故事那么简单，泗州戏的非遗传承人鹿士彬老人就用他自己的亲身经历告诉我们：

鹿士彬：要讲柳琴戏和泗州戏，我来打个比方，就像大陆和台湾，你能说台湾不是中国么？我们能说柳琴戏不是泗州拉魂腔么？我们泗州戏也是拉魂腔，这柳琴戏和泗州戏绝对是一个剧种。从另外一个方面，我的父亲原来就在柳琴戏剧团，我师父就在柳琴戏剧团，那时候还没叫柳琴戏呢，都叫拉魂腔，我老家在徐州，原来我们在柳琴剧团，那时候演员流动，我父亲搞乐队，他就被人寻到蚌埠来，我也就不上学了，我也就到蚌埠来，我从 15 岁(1952 年)开始就进入泗州剧团当学员，我是解放以后泗州戏第一批新生力量。

看来，这两个剧种果然是渊源深厚，那泗州戏怎么会取这样一个名字？为此，我们专门采访了安徽省泗州戏剧院的院长宫胜春：

宫胜春：这个泗州戏跟柳琴戏、淮海戏过去都是一个剧种，都叫拉魂腔，泗州戏的发展在蚌埠。为什么叫泗州戏呢？因为我们这个泗州戏的代表人物叫李宝琴，她的《**花赞**》非常有名，她原来是泗县人，泗县过去叫泗州，最后当地很多老艺人在一起，当时在泗县唱泗州戏的人很多，那大家说就叫泗州戏吧。

我们都知道，方言是地方戏得以区别的重要依据，所以即使同属拉魂腔体系，作为柳琴戏和淮海戏的姊妹剧种，泗州戏一定有它的不同之处，这一点，我们同样从鹿士彬老人那里得到了证实。

鹿士彬：泗州戏女腔，以李宝琴为首的，还有下边的一些新生力量，女腔要比柳琴戏的女腔丰富，甚至唱得也要好，南方唱泗州戏的男声就没有唱柳琴戏的男声唱的好，为啥？这是演员素质问题，比如说李宝琴，她就能自己创作一些戏曲唱腔，北边的柳琴戏演员吸收的豫剧多，它的垛板和唱腔就比南方泗州戏的男声唱腔丰富，所以就形成了南边是女角占优势，北边是男角占优势，这两方面如果合在一起的话就能互补了，这个拉魂腔就更好了，从唱腔上讲呢，南边有南边的唱腔风格，北边有北边的唱腔风格，就形成南北路拉魂腔。

更重女腔的泗州戏不仅把注意力集中在演唱上，表演也另有一功。泗州戏艺人从师学艺时有一个惯例，那就是学唱腔从八句子开始，学表演从“压花场”开始。“压花场”，是泗州戏表演艺术的根本，分“单压”和“双压”两种，演员在表演时，必须注意手、眼、腰、腿、步等各部位的协调与配合。女演员在走四台角、旋风式的时候，形似风摆杨柳，状若出水芙蓉，舞姿极为优美。

比如《拦马》中头顶水碗急走圆场，点水不泼；表演身段“燕子拨泥”时，必须把脚下的泥块从后面拨起，再从头顶上飞过去；还比如老艺人黄兆林，因为能头顶水碗，用矮子步在场上转八圈以上而得了艺名“黄八圈子”。再比如《**大书观**》一剧中用碎步表演打水，演员必须是踩跷表演。

“压花场”能够叫出名字的身段和步法有几十种，像燕子拨泥、抽梁换柱、百马大战、金蝉脱壳、鸭子和泥、浪子踢球、怀中抱月、老龟扒沙、横行蹲步、白鹅亮翅、

板脚跨腿、苏秦背剑等等，每种都有来历。据说，泗州当地的观众对于演员“压花场”水平的要求非常严格，哪怕你唱得好，而压花场不行，观众也是不买账的。如此重做功到甚至大于重唱功的情形，在传统地方戏中不能说绝无仅有，也是并不多见的。

同为拉魂腔的泗州戏，除了自身基本的唱腔和表演，吸收了很多当地的民歌小调、劳动号子及农民生活、劳动的音调。比如赶牛耕地、妇女哭腔等等，民间的花鼓、琴书等艺术形式的音调也不断加以改造和发展。正因如此，泗州戏的花腔调门很多，同一种调门，演员可以自由发挥，各人唱法互不相同，同一演员唱同一段唱词时都难以规范和定型，这个在泗州戏里叫“怡心调”，虽然它在拉魂腔的体系中也都有所体现，但在泗州戏中特别突出。不过对于“怡心调”，鹿士彬和宫胜春都有着同样的忧虑：

鹿士彬：这种怡心调就是指过去老艺人肚子里边的腔多，随口就能拿词，随口就能唱出来。现在像我们这批年轻人就不行了，但是现在我们为了保护他们，就请专家把过去那些老艺人肚子里好的唱腔，好的怡心调用录音整理出来，谱上谱子，这样就能传承下来了，不然这些怡心调随着时间的消逝就没有了。

与此同时，宫胜春还表达了对泗州戏发展的愿望：

宫胜春：现在政府也很重视泗州戏，泗州戏已经被列为国家首批非物质文化遗产，自从列入非遗以后，政府对它的投入比过去加大了很多。现在的观众也很激动，好长时间没有听到泗州戏了。我们现在就排了一部现代泗州戏叫《一罐黄金》，在蚌埠已经演了将近十几场了，受到了观众的热烈欢迎，都很激动。特别很多老年观众看过都流泪，泗州戏是家乡戏啊！现在保护泗州戏的人才很难找，很难培养，因为泗州戏很难唱，里边有很多花腔很难学，所以培养泗州戏的演员很难。现在我们在积极地申请，扩大对我们这个下一代演员的培养，希望政府再给我们招一批学员，因为我们团里的年轻演员也已经有三四十岁了，现在就需要一批青年演员、新鲜血液来充实这个剧团。

作为南派拉魂腔的泗州戏迄今在淮河北岸传承，并正在谋求进一步的发展，独特的压花场、精巧的旦角唱腔都是它在拉魂腔体系中不同于其他剧种的特点，也因为这些特色，泗州戏成为了与徽剧、黄梅戏、庐剧并列的安徽四大优秀剧种之一。回到拉魂腔来说，泗州戏与柳琴戏仅仅是南路北派的流派之别，却因为种种原因而被分成了两个剧种，这也是拉魂腔发展过程中的有趣现象。



（本篇广播节目链接）

拉魂腔系列

同曲异工面貌新　淮海戏

在拉魂腔的系列中，我们已经分别介绍了山东柳琴戏和安徽泗州戏。同为拉魂腔，山东采用了它的主要伴奏乐器来命名，因此叫柳琴戏；安徽则以人的因素为依据，采用大多主要演员的籍贯"泗州"为它命名，因此叫泗州戏；那么在这一体系中还有一个分支的剧种没有介绍，它采用了拉魂腔流行的主要地域来为剧种命名，那就是流行于江苏北部地区的淮海戏。



小贴士

淮海戏，主要流行于江苏北部的连云港、宿迁及淮安、盐城的北部城乡。源出于沭阳"拉魂腔"，因为用"板三弦"伴奏，又称"三刮调"。早期是沿门说唱民间故事的"门头词"，清道光年间，艺人自由结班发展成为打地摊演出的"小戏"。1954年正式定名为淮海戏。淮海戏的传统剧目有"32整本64单出"之说，是拉魂腔体系中别具一格的一路分支。



淮海戏流行的区域在江苏的连云港、宿迁、淮安和盐城一带，如果我们把这几个地方合并在一起来看，它几乎囊括了江苏省版图的整个北半区。如果我们把它和之前说过的淮海地区作比较，又会发现它正处在山东、河南、安徽、江苏四省交

界地带的东南部。

对中国地理比较熟悉的朋友可能会发现，在这一大一小的两种地理位置比较中，我们跳开了一个地方，那就是徐州市。它位于江苏省最西北的角落，又同时与安徽、山东、河南接壤，也就是说，徐州恰恰是整个淮海地区的核心地带，认识这个地方对于我们今天如何解读淮海戏这一拉魂腔的分支有重要的意义。

那么我们先来看看徐州地区的情况。

徐州也有拉魂腔，并且也管拉魂腔叫柳琴戏，这和山东的情况类似。为了避免混淆，这两地便各自把拉魂腔称为徐州柳琴戏和山东柳琴戏。在很长一段时间里，徐州柳琴戏和山东柳琴戏就“谁是柳琴戏正宗”的问题争执不下。

《**喝面叶**》在拉魂腔中是非常成熟的一出小戏在山东柳琴戏和徐州柳琴戏中都是重要剧目。应该说在唱腔、结构、叙述故事的方式上二者都已经趋于大同，我们只有仔细分辨，才能听出语言上的细致差别，以及语言对于起腔位置和唱法的影响。

如果我们翻阅这两种柳琴戏的资料，会发现对于拉魂腔的来源，山东柳琴戏持“唱门子”一说，徐州柳琴戏持【太平调】和【猎户歌】一说，而这两种说法也是拉魂腔最为核心、最能被大家接受，在目前的唱腔中最能找到依据的两个讲法。可能也是因为山东柳琴戏中有徐州的唱调，徐州柳琴戏中又有山东的口音，所以两种说法旗鼓相当，共同承担了对拉魂腔来源的解说。

同时，在上次我们采访的泗州戏的国家级非遗传承人鹿士彬，最初也是徐州柳琴戏演员，因此徐州柳琴戏与安徽泗州戏又同根同源，那么，拉魂腔在鲁南称山东柳琴戏，到徐州称徐州柳琴戏，再到皖北称安徽泗州戏，不正是一条由北向南一路传承的完整脉络嘛！

可是不对呀，拉魂腔三分天下之说并不包括这个徐州柳琴戏，再从拉魂腔的角度看，江苏省内难道说有徐州柳琴戏和江苏淮海戏两个拉魂腔？如果徐州柳琴戏上承山东柳琴戏，下传安徽泗州戏，那这个淮海戏岂不成了半路杀出来的程咬金了嘛？

淮海戏明明是拉魂腔三分天下之后在江苏省的重要组成部分，怎么就成了“程咬金”了呢？我们仔细分析淮海戏，发现还似乎真有这个可能，淮海戏确有不少让人心生疑虑的地方。

您可能会很惊讶一段三弦独奏曲有这样高亢锐利的音色，怎么可能是三弦？的确，传统曲艺“南弹词，北大鼓”伴奏所用的三弦都不是这个音色，因为传统的三弦不论琴身尺寸大或小，都是由略带椭圆形的鼓框，两面蒙上蛇皮而制成的，声音相对圆润含蓄；而那重音色高亢锐利的三弦，叫“板三弦”，它是在鼓框上镶嵌木制板材来制作琴身的一件乐器，这样一来音色明亮坚硬。

这个“板三弦”就是淮海戏的主要伴奏乐器。其实仅这个板三弦，就很让人疑惑。在我们通常的认识当中，中国哪些传统地方剧种能归属在一个体系内，和它们是否采用同一种伴奏乐器有很密切的关系。比如秦腔、晋剧、豫剧，都属于梆子腔，就因为这个声腔系统下的戏曲剧种，都是采用梆子作为主要伴奏乐器；再比如京剧、汉剧、徽剧、桂剧都属于皮黄腔，那么它的主要伴奏乐器里总有一把胡琴。可是今天我们的这个淮海戏，虽然属于拉魂腔体系，却是由板三弦来伴奏，别忘了，拉魂腔的另两个剧种山东柳琴戏和安徽泗州戏可都是由柳琴来伴奏的。

这么说来，淮海戏甚至都不应该属于拉魂腔吗？淮海戏令人怀疑的地方还不止伴奏乐器这一项。

《**皮秀英告状**》是淮海戏中最经典的剧目之一，不过相信大家听后都会产生这样的疑问，这个淮海戏和拉魂腔里的其他两个剧种似乎都不太一样，和柳琴戏、泗州戏那种随心而歌的怡心调比，旋律性特别强，而且像是在用苏北普通话演唱，这也是拉魂腔吗？

带着这个问题，我们来看看淮海戏是怎么描述自己的剧种历史和传统的。对于淮海戏的起源，苏北民间有三种不同的说法。

第一种说法是，清朝乾隆年间，山东历城有姓唐的兄弟两人，哥哥唐大牛和弟弟唐二牛，当年因灾年闹饥荒，他们俩身背大鼓三弦，到沭阳一带卖唱乞讨，后来出了姓邱、姓葛和姓杨的三个人跟着兄弟俩学艺，于是播下了淮海戏的种子；

第二个讲法，是说二百多年前，海州民间盛行【太平歌】和【猎户腔】两种民歌，当地出了姓邱、姓葛和姓杨的三个人对这两种民歌加以改造，形成了“怡心调”和“拉魂腔”，后来三个人分别到淮北和鲁南卖艺，逐渐形成今日的泗州戏、柳琴戏和淮海戏；

第三个讲法则说淮海戏源于秦腔，根据清代李调元《雨村剧话》的记载：“秦

腔始于秦州，盛于长安，流入晋、冀、鲁、豫至淮水止。”也就是说秦腔发源于秦州，也就是今天的甘肃省天水市，盛行于长安，也就是现在西安，随后依次流传进入山西、河北、山东、河南，一直到淮河边的地区为止。据此推断，人们说淮海戏是秦腔的一支，后来经过了与徽剧、京剧和柳琴戏的融合之后，创立而成新的剧种。

这三个讲法可谓是天南海北各执一词，在其中我们最熟悉的一个说法莫过于苏北【太平歌】和【猎户腔】演变成拉魂腔。这个说法和山东柳琴戏安徽泗州戏同源，既然有相同的起源，既然追溯为同源，为何主奏乐器不同？为何听上去风格差异又那么明显？

以淮海戏《樊梨花》中的片段为例，从感性体验上，其中的演唱和我们上面提到的淮海戏片段不论对语音还是乐调都较难认同它们和其他几种拉魂腔的血缘关系；而从传承脉络中，我们又看到了大同小异的讲法，这究竟是怎么一回事呢？我们还得从淮海戏所流行的地域开始说起。

首先，苏北地区从语言上就与另两个剧种的流行地不同，泗州戏和徐州柳琴戏同根同源，听起来也几乎一模一样，其主要原因就是这两个地方都属于中原官话区。而山东柳琴戏和徐州柳琴戏因为各自的音乐元素在拉魂腔的构成中都占有主导地位，所以两方都很强势。他们听起来也略有不同的主要原因是山东属于冀鲁官话区，它的语言音调与徐州地方有别。

那么淮海戏所处的地方是苏北，从整个淮海地区来看它又居于东南，从方言上讲它属于江淮官话区。若以中原官话为参照，冀鲁官话和中原官话还比较接近，但江淮官话则相差较远，语言的不同导致旋律和唱法的大相径庭便也可以理解了。在听淮海戏《儿女情》的唱段时，就会感觉到它时而像淮剧一样，说着苏北话，却又倾向于北方方言；时而像是说着普通话，接近北方方言，又带有浓重的苏北口音。

除了语言以外，淮海戏所处的苏北地区，在音乐风格上历来有柔糯绵软的特点。就像这里的民歌，有着比苏南地区更甜美的风格。当淮海戏吸纳了很多江苏民歌和地方小调时，这种特征就尤为突出了。

淮海戏《三拜堂》的唱腔带有浓郁的“歌味儿”，旋律甜美，这可能是苏北地区许多艺术品种的共性。苏北地块的最顶端就是淮河，在中国的气象学上，跨过淮

河便是北方，同一季节淮河以北淮河以南的气候要相差许多，也许因为在邻近北方的位置，苏北地区对于自身处于南方的概念特别强烈。因此，苏北地区对于江南文化或者说吴文化的依赖很多时候要超过苏南的许多地方，甚至在整个江南地区都具有代表性。比如我们熟悉的民歌《茉莉花》，它的旋律和气韵被打上了浓郁的江南印象标签，而实际上，这首民歌源自苏北地区。长于苏北的淮海戏也同样浸淫在这样一种氛围中。

与此同时，淮海戏的客观地理位置已经非常接近北方，一边又受着北来的拉魂腔影响，这一点我们正好在前面说到的板三弦中得到印证。淮海戏用板三弦伴奏，一面模仿着江南小三弦相当的尺寸，一面把琴面改成板，模拟了柳琴高亢铿锵的音色。

苏北地区艺术品种的江南特性是淮海戏听起来和拉魂腔的其他几个剧种不同的原因之一；原因之二，则与这个剧种在上个世纪的发展有密切关联。

目前，江苏省淮海剧团担当着淮海戏的传承和演出任务，这个剧团是在1956年经江苏省人民政府批准成立的。在此之前，淮海戏都只叫“小戏”；唱小戏的人们，只知道小戏唱着当地的几种民歌，最远不过追溯到沭阳的“拉魂腔”。

在特殊的年代里，一批艺人肩背步枪，手提三弦，大量编演革命现代戏，如《柴米河畔》《一把刀》《劝子参军》《小板凳》《父女解放》《三星落》《大后方》《抗日打东洋》《白毛女》《翻身小放牛》《灾难海州》等，深入前沿阵地，积极宣传，鼓舞军民斗志。在地方戏剧团中，如此大规模编演现代戏的情况并不多见，而且作为“小戏”的淮海戏没有历史负担，民歌小调都可以拿来唱，语言上为了配合宣传，也倾向于采用普通话。就这样，到了1956年成立剧团的时候，才提出要为剧种取名为“淮海戏”。

淮海戏更多是采纳了民间的各种养分，而拉魂腔只是其中之一。这样一来，它自然就与另两个拉魂腔剧种不同，甚至可以说，淮海戏从拉魂腔里继承的旋律或语言因素，还不如它借用拉魂腔“好听到把人的魂魄都拉走”的寓意来得多。也因此，淮海戏其实是个特别年轻的剧种，二十世纪七十到八十年代是它艺术生命的第一个高峰，而当时的一批作品，如今成为了这个剧种的典范。这些典范作品的样态，则不可避免地显现出那个年代文艺形式被渲染后的结果。

苏北地区向来戏曲土壤丰厚，资源充沛，这里的戏和歌融合得太自然，和当地人的生活结合得太随意。偏偏它又处在文化交界之地，导致这里的戏有不少处于不断探索而没有成型的阶段。特定的时代，使得他们变成了一个剧种。拨开迷雾，看到时代的痕迹，许多疑惑便也释然了。



（本篇广播节目链接）

附录　参考资料

（按首字母排序）

1. 白振亚.朱元璋与凤阳歌[J].明史研究,1991,00:204—207.
2. 蔡莉,兰自力.对民俗艺阵宋江阵源流、特征及传承的研究[J].体育文化导刊,2007,07:91—94.
3. 蔡永成.福建漳浦竹马戏探源[D].福建师范大学,2008.
4. 曹永琴.陕北清涧道情的调查与研究[D].山西师范大学,2015.
5. 陈宝君.牛腿琴的传说[J].乐器,2001,10:42—43.
6. 陈耿.琼剧之“变”,海南政府网,参见:www.hainan.gov.cn.
7. 陈钧.莲花落音乐研究[M],天津杨柳青画社,2002年.
8. 陈民镇.上甲微史迹传说钩沉——兼说清华简《保训》“微假中于河”[J].史学月刊,2013,04:25—38.
9. 陈明.湖南祁剧传承的考察与研究[D].南京师范大学,2006.
10. 陈爽.岔曲与清代八旗文化[J].云南艺术学院学报,2000,04:54—65.
11. 陈顺泰,陈元麟.中国绍剧音乐[M],上海教育出版社,2010年.
12. 陈小波.壮族牛崇拜出现时间的考古学考察[J].广西民族研究,1998,04:32—37.
13. 陈永裕.关于泉州高甲戏的保护与传承的思考[J].大众文艺,2012,19:115.
14. 陈志亮.芗剧与歌仔戏声腔之本:锦歌——《漳州芗剧史稿》选载之二[J].闽台文化交流,2009,04:96—106.
15. 陈志亮.芗剧与歌仔戏表演之根:车鼓——《漳州芗剧史稿》选载之三[J].闽台文化交流,2010,01:129—131.
16. 陈仲瑾,陈泗东.泉州丧葬习俗,参见泉州历史网:http://qzhnet.dnscn.cn/qzh407.htm.

17. 成军.越调大师申凤梅的艺术人生[J].艺术探索,2009,03:149—150.
18. 成瑞容.秦始皇阿房宫的遗音[N].中国文化报,2002-11-14003.
19. 成瑞容.阿宫腔传授师段天焕[J].艺术教育,2003,04:52—53.
20. 崔俊涛,郝晓虹.聊斋俚曲的体系形成初探——兼谈【耍孩儿】的音乐艺术特色[J].蒲松龄研究,2007,03:124—130.
21. 邓辉.新世纪以来湖南祁剧的研究综述[J].克拉玛依学刊,2013,01:69—72.
22. 丁丹.红土壤中一枝花——雷剧生存现状调查手记[J].广东艺术,2007,03:10—13.
23. 丁慧.云南白剧声腔与高腔、昆曲的渊源关系初探[J].音乐探索.四川音乐学院学报,2006,03:15—23.
24. 丁凯鹏.高甲戏与水浒文化研究[D].厦门大学,2014.
25. 窦春蕾."马"的文化意义新探——重读马致远《耍孩儿·借马》[J].唐都学刊,2004,04:119—121.
26. 杜盛兰,葛恒.评剧宗师成兆才逸事[J].文史精华,2007,S2:23—29.
27. 杜学德.武安固义的社火傩戏《捉黄鬼》[J].节日研究,2011,02:93—113.
28. 杜学德.巫傩文化的奇葩——武安傩戏[J].百科知识,2012,03:49—51.
29. 方天.江汉平原上的薅草歌[J].人民音乐,1959,06:24—25+16.
30. 方元口述,许中华整理.婺剧那些鲜为人知的事儿,参见婺城新闻网:http://jhwcw.zjol.com.cn/wcnews/system/2011/06/22/013899219_01.shtml.
31. 冯晴晴.清代泽州上党梆子戏班研究[D].山西师范大学,2013.
32. 冯志莲.难以释怀的艺术情结——刘兰芳与东北大鼓[J].曲艺,2008,04:20—23.
33. 宫钦科.扬帆曲海独树一帜——东北大鼓表演艺术家霍树棠[J].满族研究,1994,03:79—84.
34. 巩伟.论河南坠子的嬗变与创新[J].郑州大学学报(哲学社会科学版),2004,06:158—160.
35. 巩武威.鲜樱桃与山东五音戏[J].戏曲艺术,1990,01:62—64.
36. 贵州大学公共管理学院研究生黔剧调研队:黔剧的起源与形式演变研究[J].乌蒙论坛,2015,04:76—80.
37. 郭德华.太康道情戏的发展简述及其音乐的调式结构分析[J].中国音乐,2006,02:38—41.
38. 郭志贤.歌仔戏与芗剧[J].戏曲研究,2004,03:48—59.
39. 韩府.摩合罗与耍孩儿之因缘考[J].戏剧,1997,01:107—112.
40. 韩立民,王冬岩.二人转唱腔与莲花落的渊源关系[J].戏剧文学,2009,06:

73—75.

41. 韩晓莉.山西晋城八音会与上党梆子的渊源关系[J].音乐探索,2008,01:47—48.

42. 何石妹.从武安傩戏看中原傩的存留特征[J].河北工程大学学报(社会科学版),2014,01:72—74.

43. 何新.太康道情戏音乐及其表演艺术研究[D].河南大学,2008.

44. 何玉人.西秦戏的艺术特征与生存发展[J].当代戏剧,2015,06:39—40.

45. 贺锡德.中国少数民族乐器介绍之十——侗族类的侗琵琶和牛腿琴[J].音响技术,2007,05:76—77.

46. 胡曼.鄂西北薅草歌的结构形式[J].中国音乐,1983,01:70—71.

47. 胡茂帆.神明在戏不衰,载微信公众号,土地与歌.

48. 湖南卫视《天天向上》:白局传承人黄玲玲采访片段之语言问题,2014 年 7 月.

49. 黄春生.莲花落在北方流变述略[D].河北大学,2007.

50. 黄桂秋.壮族师公戏传统剧目人文特色论[J].广西民族学院学报(哲学社会科学版),2000,03:48—52.

51. 黄嘉清.论广西牛娘剧的艺术特色[J].广西社会科学,2012,10:30—33.

52. 黄润柏.壮族"舞春牛"习俗初探[J].广西民族研究,1997,04:82—87.

53. 矶部祐子.地方戏曲的复兴及其意义——以莲花落、鹦哥班、宝卷的演出为论述中心[J].中国文学研究(辑刊),2008,02:148—162.

54. 贾婕.藏族文化艺术的大成就者——汤东杰布[J].赤峰学院学报(汉文哲学社会科学版).2012,04:199—200.

55. 江苏省丹阳县志编纂委员会编.丹阳县志[M],江苏人民出版社,1992 年.

56. 江玉祥.道曲、道情和道情艺术——"道情"说唱艺术探源[J].民间文化论坛,2011,06:44—53.

57. 蒋健兰.明彻晋北的"小电灯"——记山西北路梆子著名演员贾桂林[J].人民戏剧,1981,04:35—37.

58. 蒋菁.白剧《望夫云》的音乐成就——兼谈少数民族戏曲音乐的继承与发展[J].中央音乐学院学报,1988,02:89—95.

59. 蒋星煜.华东戏曲剧种介绍第二集:淮海戏和柳琴戏[M],上海新文艺出版社,1955 年.

60. 焦春梅.论"耍孩儿"演唱艺术的独特性[J].中国音乐,2009,03:116—117+120.

61. 金启孮.女真的文字和语言——对祖国文化融合发展的贡献[J].社会科学战线,1986,01:311—312.

62. 金启孮.京旗的满族:“普通话”的真相:满洲人的蹩脚汉语[J].满族研究,1988,03:63—66.
63. 晋文.“一字三咳”耍孩儿[N].中国文化报,2008-03-02004.
64. 荆桦.永远的“活诸葛”——申凤梅[J].中国戏剧,1995,09:26—28.
65. 九州大戏台(影视剧版).回忆黔剧《秦娘美》采访片段,中央电视台戏曲频道.
66. 康保成,詹双晖.从南戏到正字戏、白字戏——潮州戏剧形成轨迹初探[J].中山大学学报(社会科学版),2008,01:27—31+203.
67. 孔繁洲.佛教乐神“摩睺罗”衍变而成的古老剧种——山西地方戏曲“耍孩儿”[J].新疆艺术学院学报,2003,02:60—62.
68. 孔培培.从拉魂腔到柳琴戏[D].中国艺术研究院,2007.
69. 孔庆夫.探究湖北地方戏曲——荆州花鼓戏[J].黄河之声,2008,15:94—95.
70. 孔庆夫.湘鄂花鼓戏音乐特征的比较研究——以湖北荆州花鼓戏和湖南衡阳花鼓戏为例[J].大众文艺,2010,20:101—102.
71. 孔文(山尧).雷剧唱响雷州大地[J].广东艺术,2007,01:15—17.
72. 黎方.白剧源流、形态、发展之我见[J].民族艺术研究,1988,05:4—13.
73. 黎国韬,詹双晖.竹马戏形成年代论略[J].广东第二师范学院学报,2011,01:54—59.
74. 黎平电视台.《民族文化大讲坛》吴定国讲“侗戏鼻祖——吴文彩”.
75. 李春沐.历史视野中的上党梆子器乐结构研究[D].中国艺术研究院,2007.
76. 李春燕.梅妃故事的文本演变与文化内涵[J].语文学刊,2015,20:61—63.
77. [宋]李昉.太平广记·卷第三十·神仙三十·张果,[M],中华书局,1961年.
78. 李鸿民.谦谦君子·温润如玉——山东快书艺术大师高元钧先生往事掠影[J].曲艺,2015,05:14—16.
79. 李建富.文化生态学视野下的白剧音乐研究[D].云南艺术学院,2011.
80. 李京玉.祁剧起源考说[J].湖南科技学院学报,2010,11:221—222.
81. 李敬民.略论太康道情戏的形成与音乐的板式类型[J].云南艺术学院学报,2002,02:53—57.
82. 李林.彩调剧《刘三姐》音乐考源[D].中国艺术研究院,2010.
83. 李娜.申凤梅的唱腔特征[J].周口师范学院学报,2008,06:149—152.
84. 李启鸿.闽南芗剧与台湾歌仔戏的因缘[J].艺苑,2011,05:80.
85. 李玉玲.论成兆才对评剧艺术形成与发展的突出贡献[A].中国近现代史史料学学会.中国近现代人物史料研究[C].中国近现代史史料学学会,2005:8.
86. 李玉玲,赵永华.论成兆才对评剧艺术的革新及其成就[J].唐山学院学报,2006,02:7—9.

87. 李子敏.瓯剧艺术概论,中国戏剧出版社,2008年.
88. 梁晨霞.大同地方戏曲奇葩"耍孩儿"[J].艺术评论,2008,05:93—96.
89. 辽宁人民广播电台.全国广播文艺奖2002年曲艺类获奖作品:《乡土乡情话乡音》.
90. 廖伟棠.《一代宗师》里的香港 Blues 前传——《外滩画报》2013年05月08日第539期/文化/音乐/廖伟棠专栏参见:http://www.bundpic.com/2013/05/21784.shtml.
91. 林静.泉州高甲戏音乐与乡土艺术音乐关系初探[D].福建师范大学,2007.
92. 林静.泉州民俗信仰中的高甲戏[J].漳州师范学院学报(哲学社会科学版),2012,04:29—32.
93. 林汝德.论牛娘戏的源流沿革、艺术特色和发展前景[A].中国民间文化艺术之乡建设与发展初探[C].2010:2.
94. 凌瑞兰.八角鼓族系音乐中满族音乐的探讨[J].乐府新声(沈阳音乐学院学报),1997,01:27—31.

95. 刘德增.告诉你一个真实的"闯关东":挡不住的大潮,参见新华网:http://chinaneast.xinhuanet.com/2008-03/03/content_12590137.htm.
96. 刘红娟.西秦戏与秦腔的亲缘关系考论——以主奏乐器的比较为中心[J].中华戏曲.2012,01:302—317.
97. 刘红娟.海陆丰西秦戏田调札记[J].戏剧文学,2012,09:82—84.
98. 刘佳.大同"耍孩儿"的生存和发展[D].山西大学,2007.
99. 刘佳.晋北"耍孩儿"渊源及艺术特色[J].黄河之声,2010,05:86—87.
100. 刘康乐,田晓膺.道情艺术的民俗化流变[J].语文知识,2011,02:29—32.
101. 刘丽蓉,朱秋华.淮海戏艺术论[J].艺术百家,2013,S2:350—354.
102. [汉]刘向,战国策·燕策三·荆轲刺秦王[M],上海古籍出版社,1998年.
103. 刘晓伟.大同耍孩儿唱腔发声中咽音的典型应用[J].黄河之声,2008,05:122—123.
104. 刘振华.先秦两汉宫廷傩礼世俗化演变探析[J].东北师大学报(哲学社会科学版),2013,01:221—223.
105. 刘宗迪."莲花落"名义考[A].东方丛刊(2001年第1辑总第三十五辑)[C].2001:8.
106. 鲁迅.社戏,呐喊[M],新潮社出版,1923年.
107. 路畅.民间戏曲的传承与保护问题——基于上党梆子的调查分析[J].文艺研究,2013,01:102—109.
108. 罗金满.泉州梨园戏与民俗文化研究[D].福建师范大学,2007.

109. 罗金满.论梨园戏的流派发展与剧种个性[J].戏曲艺术,2014,03:98—102.
110. 罗云.师徒情——记申凤梅向马连良先生学艺[J].戏曲艺术,1995,04:55—58.
111. 罗正友.金钱鼓子霸王鞭[J].今日民族,2004,02:43.
112. 骆峰.绍兴莲花落的历史传承情况[J].曲艺,2008,12:31—33.
113. 骆婧.神圣与草根的交响[D].厦门大学,2007.
114. 马佩云.板三弦的形成及演变[J].剧作家,2008,06:119.
115. 毛一春.河北省定兴县贤寓调调查与研究[D].河北大学,2009.
116. 毛一春."会戏"贤寓调调查与研究[J].大舞台,2009,01:30—34.
117. 毛一春.贤寓调音乐调查与研究[J].大舞台,2009,04:11—13+82.
118. 茅海波.武安傩戏的祭祀与演出[J].档案天地,2014,12:59—63.
119. 蒙光朝.谈谈壮族的唱师[J].广西师范大学学报(哲学社会科学版),1983,03:85—91.
120. 孟君正.阿宫乎?遏工乎?[J].陕西戏剧,1984,08:50—51.
121. 南璐.富平阿宫腔采访手记[J].当代戏剧,2008,02:46—47.
122. 宁静.青海平弦研究[D].西北师范大学,2007.
123. 钮小静.侗族傩戏"咚咚推"戏剧艺术价值管见[J].艺术探索,2014,04:37—39+5.
124. 潘海宁.地方戏曲文化的思想教育功能探析——以广西岑溪牛娘戏为例[J].桂林师范高等专科学校学报,2014,03:91—95.
125. 潘荣阳.论闽台高甲戏与道教[J].宗教学研究,2012,04:39—48.
126. 潘荣阳.高甲戏与闽台社会变迁[J].东南学术,2013,03:219—225.
127. 潘心阳.黔剧的历史渊源与现代传承[J].中国戏剧,2016,04:52—53.
128. 潘雁飞,陈芳玲,成芳.论祁剧的传播与传承[J].湖南科技学院学报,2013,03:195—197+206.
129. 蒲州梆子志编纂委员会编.蒲州梆子志[M],山西出版集团,山西教育出版社,2007年.
130. 祁阳县政府网.文化遗产专栏,参见:湖南省永州市祁阳县政府网 http://www.qy.gov.cn/class-8-474.aspx.
131. 钱建华.雁北耍孩儿戏的形成近因[J].戏曲艺术,2006,03:38—42.
132. 钱建华.雁北耍孩儿戏的远源[J].戏曲研究,2006,03:177—187.
133. 卿雪华,王周炎.傣剧与傣族民俗文化[J].戏剧文学,2013,06:84—87.
134. 屈洪海.中国戏曲的活化石——耍孩儿戏谈[J].黄河之声,2007,02:122—123.

135. 阙真.关于广西彩调剧源流的思考[J].广西地方志,2011,03:57—62.
136. 任宏.耍孩儿剧种研究综述[J].天津音乐学院学报,2008,04:75—79.
137. 荣飞.论五音戏的艺术特征及传承与发展[D].上海音乐学院,2010.
138. 商传.明太祖:朱元璋,中央电视台《百家讲坛》,2013 年.
139. 尚可.苏轼的海南故事[J].海洋世界,2011,04:76—77.
140. 邵永鹭.文化之积淀、历史之风韵——武安固义村傩戏[J].青年文学家,2014,24:170.
141. 沈德成.青海坐唱曲艺平弦的起源与发展[J].青海社会科学,2007,05:82—84.
142. 沈玉梅.传承与保护:非物质文化遗产视野下的青海平弦戏艺术[J].群文天地,2011,15:89—91.
143. [元]施耐庵.水浒传[M],人民文学出版社,1998 年.
144. E 视坊.白局传承人黄玲玲采访片段,传承问题:《南京白局:未来的路在哪里?》,备案号:100831813090023.
145. [明]宋濂.元史・卷二百二・列传第八十九・丘处机传[M],中华书局,1976 年.
146. 宋青.北京的八角鼓[J].中国音乐,1991,04:58—59.
147. 孙红瑀.成兆才及其评剧创作研究[D].西北师范大学,2014.
148. 谭真明.湖南花鼓戏研究[D].曲阜师范大学,2007.
149. 田仲一成.海陆丰正字戏的价值[J].文化遗产,2009,01:50—56+158.
150. 田仲一成.田都元帅考——其神格及其形象[J].福建艺术,2010,06:24—29.
151. 万钢新.青海平弦戏曲音乐(唱腔)的发展历程及发展思路[J].中国土族,2011,02:71—73.
152. 万素.评剧鼻祖成兆才[J].文化月刊,1995,01:4—7.史玉芳.激情燃烧的戏曲人——感受《成兆才》[J].大舞台,2002,05:26—27.
153. 汪烈九.张作霖轶事[J].文史春秋,2006,06:52—54.
154. 王宝红."养瘦马"风俗补说[J].民俗研究,2008,02:183—188.
155. 王超颖.山西雁北耍孩儿传承人调查与研究[D].山西师范大学,2015.
156. 王德埙.历代《广陵散》众说综论(续完)[J].星海音乐学院学报,1988,03:28—33+16.
157. 王衡.秦东地方戏主要剧种考察[J].华北水利水电学院学报(社科版),2013,04:139—141+158.
158. 王红.壮族伦理道德的艺术抒写:广西壮族师公戏研究[J].中南民族大学学报(人文社会科学版),2010,04:177—180.

159. 王慧.泗州戏与皖北民俗文化[D].安徽大学,2010.
160. 王慧.泗州戏与皖北民俗方言[J].戏剧文学,2013,12:87—91.
161. 王洁.论南通童子戏的历史发展轨迹[J].上海戏剧,2013,11:22—24.
162. 王梅.晋北戏曲耍孩儿“后嗓子”运腔研究及文化成因[J].戏曲艺术,2011,04:119—121.
163. 王世勋,樊庆荣.回忆评剧创始人成兆才——访成国祯先生[J].戏曲艺术,1982,02:102—103.
164. 王文龙.祁剧弹腔音乐探析[D].湖南师范大学,2012.
165. 王学仲.评剧与莲花落、蹦蹦之关系考评[J].文化学刊,2008,05:120—125.
166. 王艺.绍兴莲花落的艺术特点[J].曲艺,2008,12:34—37.
167. 王永萍.彭湃武缘之探究[J].搏击(武术科学),2011,03:33—34+49.
168. 480 位禅宗大德悟道因缘.第 257 则:金陵俞道婆悟道因缘,参见显密文库:http://read.goodweb.cn/NEWS/news_view.asp? newsid=23423.
169. 魏育鲲."凉州贤孝"初探[J].音乐天地,2005,04:46—49.
170. 我楚狂人.扬州八怪纪念馆朱自清故居及其他,扬州的老街,风光旖旎瘦西湖,参见博客:http://blog.sina.com.cn/sz5zzcl.
171. 吴慧颖.高甲戏“傀儡丑”表演形态初探[J].戏剧(中央戏剧学院学报),2012,03:79—85+147—150.
172. 吴佩锦.白字戏与竹马戏的关系[J].戏剧之家,2016,03:21.
173. 吴蓉.浅谈越调大师申凤梅对“诸葛亮”人物的把握[J].音乐大观,2014,02:142.
174. 吴天乙.历尽沧桑的闽南打城戏[J].文化月刊,2011,08:86—89.
175. 武承仁.北路梆子与河北梆子[J].戏曲研究,1995,02:121—131.
176. 夏昕.《西游记》中观音演员左大玢与毛泽东的忘年交,参见新民网:http://ent.xinmin.cn/2013/08/27/21679336.html.
177. 晓朋.关学曾:北京琴书泰斗[J].北京纪事,2005,06:50—51.
178. 肖强.山西晋北戏剧“耍孩儿”溯源及艺术魅力[J].北方音乐,2011,12:155—156.
179. 谢本书.刀安仁——近代土司的杰出代表[J].云南民族大学学报(哲学社会科学版),2008,01:109—114.
180. 徐大成.湘楚“祁声”遗风遗韵——论国家非物质文化遗产“祁剧”的音乐特征与传承保护[J].湖南科技学院学报,2015,08:177—178.
181. 徐华龙.黄道婆的传说与现实[J].广西师范学院学报(哲学社会科学版),2007,02:14—19.

182. 徐旸.莲花落、评剧、二人转之比较[J].中央民族大学学报(哲学社会科学版),2007,06:112—114.

183. 许并生,刘晓伟,李宁宁.稀有剧种"耍孩儿"的民族文化价值界说[J].中国文化研究,2006,03:143—149.

184. 许华春.赣南采茶舞蹈文化中的客、畲混化研究[D].福建师范大学,2012.

185. 薛雷.南京白局的历史与现状[J].江苏教育学院学报(社会科学),2011,05:117—121.

186. 薛子言.一枝独秀百花园——白剧发展50年[J].大理文化,2006,06:24—31.

187. 闫文杰.论陕北道情的音乐特征[D].延安大学,2010.

188. 严昊.北齐兰陵忠武王高长恭研究[D].华东师范大学,2013.

189. 阎秀文.八仙故事[M],吉林文史出版社,2010年.

190. 杨问春,施汉如.南通僮子"十三部半巫书"研究[J].艺术百家,1995,03:83—88.

191. 杨允,杨闯.出土文献视野下的"上甲微"考论[J].渤海大学学报(哲学社会科学版),2012,03:74—77+87.

192. 叶明生.妈祖信仰与道教文化——民间道坛之妈祖信仰相关科仪及文化形态考探[J].福建师范大学学报(哲学社会科学版),2009,03:143—150.

193. 叶湛霞.根植于桂东南土壤的一朵奇葩——牛娘戏的历史、现状及其传承价值[J].歌海,2009,03:115—117.

194. 伊增埙.从楚辞到单弦牌子曲[N].中华读书报,2013-11-13011.

195. 伊增埙.满族与岔曲[J].满族研究,2004,01:55—64.

196. 易中天.中华史第十三卷:隋唐定局[M],浙江文艺出版社,2014年.

197. 于红.东北大鼓形成原因考略[D].山西大学,2010.

198. 云南电视台.丽哉勐僚,壮乡采访.文山壮族苗族自治州委、州政府、云南省民族学会壮学研究会、云南电视台、云南红扬影视有限公司联合摄制.

199. 曾国藩的故事,参见:中国历史故事网 http://www.gs5000.cn/gs/lishirenwu/4326.html.

200. 曾钰.淮海戏的传承发展及音乐资源的保护开发研究[D].南京师范大学,2011.

201. 詹双晖.白字戏来源研究概述——兼谈剧种研究之方法[J].汕头大学学报(人文社会科学版),2008,06:85—89+93.

202. 詹双晖.从白字戏看乡土祭祀戏剧[J].文化遗产,2009,02:85—90.

203. 张继伟.雷剧的生存现状与发展对策[D].华中师范大学,2014.

204. 张杰.兰陵王——佩戴面具上战场[J].国学,2013,03:76—77.

205. 张连生.清代扬州盐商衰败原因综述[J].盐业史研究,1986,00:81—84.
206. 张淑贞.关于彭湃精神时代价值的若干思考[J].探求,2008,04:60—62+80.
207. 张素枝,汪海元.探析泗州戏声腔源流[J].滁州学院学报,2011,06:66—67.
208. 张锡华.浅谈白剧艺术的发展与创新[J].大众文艺,2013,04:150—151.
209. 张雪莲.河南坠子的形成与发展[J].科教文汇(中旬刊),2010,09:158—159.
210. 张雁.枣梆与上党梆子比较研究[J].音乐创作,2013,08:162—164.
211. 张燕丽.试论地域方言对唱腔旋律的影响——以蒲剧、雁剧为例[J].音乐探索,2008,04:30—36.
212. 张燕丽.晋剧在清代形成与蓬勃发展的原因探析[J].中国音乐,2015,02:192—195+202.
213. 张银行,郭志禹,邱瑞瑯,杜舒书.闽、台地区"宋江阵"的比较研究——以福建闽南和台湾南部地区为例[J].体育科学,2014,07:41—48.
214. 张泽洪.论道教的唱道情[J].世界宗教研究,2006,03:112—122+158.
215. 张泽洪.老庄道家思想对道教唱道情影响研究[J].老子学刊,2015,00:3—17.
216. 张志娟.道情戏从悦神到悦人的发展衍变[D].西北民族大学,2010.
217. 赵毅.论申凤梅对越调艺术的创新发展[J].中国戏剧,2011,04:49—52.
218. 中华民族迁徙史的三大壮举:闯关东、走西口、下南洋,参见:中国民族宗教网http://www.mzb.com.cn/html/Home/report/421711-1.htm.
219. 钟哲平.粤剧南音里的"迷信",多是对人世多难的恻隐之心,参见:http://news.ifeng.com/a/20140823/41698149_0.shtml? wratingModule=1_ydtj.
220. 周冠艺.寻根探源泗州戏[J].中国戏剧,2006,04:51.
221. 周临舒.马思聪《思乡曲》创作中民族化的表现手法[J].星海音乐学院学报,2009,03:96—101.
222. 周倩炘:《诉衷情》唱片简介参见:https://music.douban.com/subject/4251687/.
223. 朱国龙.坠胡产生的渊源与艺术特色[J].商丘师专学报,2000,01:104—105.
224. 朱家慧.东北大鼓的历史渊源与传承研究[D].东北师范大学,2015.
225. 朱雅薇.论南京白局的现状及发展方向[J].大众文艺,2011,04:144—145.
226. 邹世毅.湖南祁剧中的昆曲遗产[J].艺海,2011,02:23—26.
227. 邹晓春,沈文凡.从佛曲到俗曲:莲花落的嬗变[J].学术交流,2013,02:175—178.
228. 邹芸芸.丁果仙晋剧须生艺术研究[D].天津音乐学院,2014.

后　记

作为上海戏曲广播的编辑和主持，我们热爱传播与分享，又同时与戏曲有缘。所以，当我们被通知要搭档开设一个专门播出全国地方戏曲的节目时，内心是激动和忐忑的。

激动的是，我们深知这是一次极好的机会。一方面，传统戏曲艺术的文化价值、它承载中华民族传统人文命脉的深刻意义，终于能让我们有机会以当代媒体人的视角重新挖掘并呈现给广大受众。另一方面，上海公益媒体群成立之后，经济基础、平台资源乃至意识形态氛围的利好消息接连不断，这让我们可以放开手脚去纯粹地做好内容本身。

然而和激动相比，草创之初的忐忑心情其实占了更大的比重。"全国地方戏曲"这一选题毫无疑问是冷门中的冷门。很多剧种和曲种，对于大多数人来说也许连名字都没有听说过；同时无法回避的是，戏曲作为曾经的流行艺术，它的"娱乐性"并不容易为大多数当代人感同身受；可即便我们将之视为严肃艺术，戏曲本身所包含的审美节奏和趣味倾向在很大程度上也与当下时代有隔阂，再加上方言各异、唱段冗长，如何在广播媒体中重新激发它们的活力？如何让受众饶有兴味地听下去？如何让全国地方戏曲各有千秋的文化意蕴和姿态万千的个性魅力充分展现出来？各方面的难度都很大。

一番斟酌之后，我们决定充分抓住中国戏曲艺术"和而不同"的"和"字真谛展开节目，那就是：不论形式如何变化，不论各类戏曲怎样不同，"传承中华民族的人文精神、启发个体生命意识、维系个人与'家国天下'的互动关系"是传统戏曲的灵魂。重要的是，这一灵魂不单属于戏曲，也属于中国传统文化整体。也许戏曲会

衰微，但催生戏曲繁荣的风土人情与内涵精神却融入骨血，有如基因记忆一般不会消弭。

抓住了这条主线，《九州百戏》就有了基本格局：我们决定每周集中独立地介绍一个剧种，但这个剧种或曲种本身只是一条引线，传说、轶事、天文、地理、历史、艺术、民俗、生活……所有的内容都有可能融合进来。每一次，我们把握的都是某个剧种在它产生和发展过程中与这个世界的关系，寻找的都是至今存活在这一剧种中的文化基因。我们相信，只要寻摸到人文命脉，我们就有可能把它介绍得生动妥帖，并为当下人接受和欣赏。与此同时，我们充分调动了上海人民广播近一个世纪的充沛戏曲库存，充分迎合当代听众对感官体验的要求，在节目的声音素材和形式样态上尽量做到丰富饱满。

时光飞逝，转眼间我们积累下了七十余期节目，也迎来了这本书的出版规划。在筹备过程中，我们有意放慢脚步重新审视这批以播出日期为顺序、以全国各地戏曲曲艺为纲目的广播节目稿，欣喜地发现几乎所有的节目都始终围绕并呈现着“天时、地利、人和”这三个要素，也许有的偏重阐述与“天”相关的内容，有的强调“地”所带来的影响，有的则围绕着“人”展开故事，当然更多时候，尤其是在成系列的那些节目中，“天地人”三种因素盘根错节，综合展现出“和”的状态。经过再三的梳理和考量，结构本书的过程中，我们打碎了节目播出顺序，甚至破坏了某些系列的统一完整，依“天时、地利、人和”三大主线为“篇”，在其之下，根据具体内容的侧重点不同各划分出平行的两“章”，针对综合性较强的篇目或系列，我们做了一定的取舍，按该篇或该系列最主要呈现的精神面貌予以归类。在梳理篇章的过程中，我们也逐渐提炼出了该书的核心意旨，并有了现在的书名。

值此公益媒体群成立暨《九州百戏》节目开播两周年之际，作为主创，我们很高兴看到两年来每周循环的选题、学习、筹备、筛选、撰稿、录音、制作的紧张与忙碌，积累成了如今厚厚一摞文稿和一整套节目，此刻以一本名为《九州百戏——天·地·人》的有声读本出现。

回顾所来径，我们要向在节目创作的各个阶段给予过我们学术顾问、资源贡献或格局参谋等各方面帮助的：陈日升、次仁朗杰、董维松、故茂帆、关冰阳、韩锺恩、江国平、江山、孔培培、黎延平、李承哲、李珂、李玮斌、李想、刘红、宁二、齐易、尚远、沈兴、佀童强、汪灏、汪源、王璨、王雅捷、王耀华、王增辉、项阳、

萧梅、徐欣、杨波、杨晓、张文珊、邹彦等专家、学者、同行致以最真诚的谢意！感谢邓彬、宫胜春、柳中心、鹿士彬、聂佩风、王锦文、谢涛、郑兰香、周子清等艺术家的大力支持！感谢董少华、刘北辰、李元韬、胡雪飞、刘岗、张天乐、顾超等播音员主持人对广播节目录制的积极贡献！最后感谢上海音乐出版社，特别是吕沁融、陆文逸、翟晓峰等编审校工作人员的辛勤劳动！感谢马莹佶、刘丹等台集团同事在本书二维码制作方面的高效协作！感谢东方广播中心领导和上海戏曲广播同仁们！还有许多给予过我们关心帮助的人们来不及一一致谢，我们将常怀感恩之心，继续承担当代媒体人的职责，创作更多更好的作品以飨听众与读者。

最后，不论是每周一期节目的创作，还是这本书稿的修改出版，节目组的人员、水平和能力均十分有限，时间亦十分仓促，难免有疏漏和不到之处，敬请读者谅解、指正。

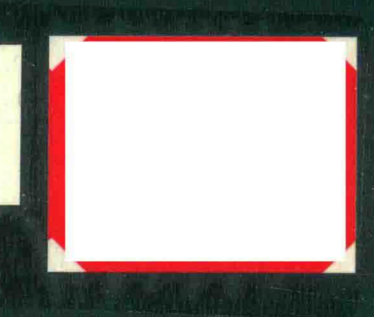
“天时·地利·人和”正是传统文化中最恣意和美满的状态，这也正是从这个栏目诞生到如今书稿付梓所经历和拥有的状态，希望这个状态能在传统戏曲中、在文化艺术中、在媒体事业中长存。

上海戏曲广播《九州百戏》节目组

张　品　李媛媛

2016年6月





细数讲述六十六个全国地方戏曲剧种精彩故事

多元展现"天地人和"合一的人文意涵风貌

扫码听曲目

雅俗共赏







ISBN 978-7-5523-1139-6

定价：168.00元